CONFIGURATIONS

DES SATELLITES DE JUPITER,

à 9 heures du soir.

Jour	Occident	○	Orient
1		○	·34.1. 2.
2	4.2..1	○	·3
3	4. .2	○	1. 3·
4	● 1 4.	○	3· .2
5	4. 3· 1.	○	2.
6	.4 ·3· 2.	○	.1
7	● 2 .4 ·3 1.	○	
8	.4	○	·3 1. 2.
9	.4 .12.	○	·3
10	.2	○	.4 1. 3·
11	● 1	○	3·.2 .4
12	3· 1.	○	2. .4
13	3· 2.	○	.1 .4
14	·3 ·1. .2	○	.4
15	● 3	○	.1 .2 4.
16	.1 2.	○	·3 4.
17	.2	○	1. 4. 3·
18	.1	○	4. .23·
19	4. 3·	○	2. 1 ○
20	4. 3· 2.	○	.1
21	4. ·3 1..2	○	
22	4. ·3	○	.1 .2
23	.4 .1	○	·3 2 ○
24	.4 .2	○	1. 3·
25	.4 .1	○	.2 3·
26	.43·	○	1. 2.
27	● 1 3· 2.	○	.4
28	.3 .21.	○	.4
29	·3	○	.1 .2 .4
30	1.	○	2. .3 .4
31	2.	○	1. .3 4·

RB-106-7

Library
of the
University of Toronto

CONFIGURATIONS

DES SATELLITES DE JUPITER,

A 10 heures du soir.

Occident	○	Orient
.4	○	2. ·3 1 ○
.4 2.	○	.1 3·
● 2 .4 ·1.	○	3·
3.·4	○	.1 2.
3· .1 2.	○	.4
·3 .2	○	1. .4
.1·3	○	.2 .4
	○	1. 2. ·3 .4
[illegible] 2	○	.1 ·3 4.
1. .2	○	3· 4.
3·	○	.1 .2 4.
2.	○	4.
4.	○	.1.
·3.1	○	.2
	○	1. 2..3
	○	·3
.21.	○	3·
	○	.1 .2 3 ○
	○	2 ○
[illegible] .4.	○	1.
● 4. ·3.1	○	.2
	○	1. ·32. .4
2. .1	○	·3 .4
.2	○	3· .4 1 ○
	○	3· .1 .2 .4
3· 1.	○	2. 4.
·3 2.	○	.1 4.
·3 .1	○	·2 4.

D.

D. Cette lettre signifie la même chose dans la musique françoise que *P.* dans l'italienne; c'est-à-dire, *doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *dolce*, & ce mot *dolce* n'est pas seulement opposé à *fort*, mais à *rude*.
(*J. J. Rousseau.*)

* Que veut dire cette phrase? Comme assurément dans l'exécution d'aucun morceau de musique, il ne doit jamais y avoir rien de *rude*, il seroit bien inutile d'employer le mot *doux* comme son opposé. Rousseau auroit-il pu citer quelques partitions italiennes, où l'on rencontre le mot *rude*, comme on rencontre dans toutes le mot *fort*? On trouve dans la musique ancienne, & jusqu'à celle de Hasse, dans les trente premières années de ce siècle, le mot *dolce*, écrit en entier, ou par un seul *D*, signifiant *doux*; mais son opposé est toujours *forte*, c'est-à-dire *fort*. Lorsque le compositeur exige une expression plus *molle*, plus *tendre*, il emploie d'autres termes, comme *amoroso*, *affettuoso*, mais l'opposé de ces termes n'offre jamais l'idée de *rude*, qui, encore une fois, ne sauroit s'appliquer à l'expression musicale.

D, Seconde note de la gamme pour les peuples qui désignent les notes par de simples lettres comme les Allemands, les Anglois, &c. (Voyez *D. la re.*)
(*M. Framery.*)

D. Cette lettre majuscule, quand elle se trouve à côté ou sur l'enveloppe d'une partie de chant, signifie le dessus, soit haut soit bas; elle signifie la même chose dans une basse continue.
(*M. de Castilhon.*)

D. C. (Voyez *Da Capo.*)

D *la re*, D *sol re*, ou simplement D. Deuxième note de la gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *re*. (Voyez *gamme.*)
(*J. J. Rousseau.*)

D, LA, RE. *D*, *la*, *sol*, *re*, &c. Les François disent *d*, *la*, *re*, & les Italiens, *d*, *la*, *sol*, *re*.

Le caractère D étoit le sixième dans l'ancienne gamme françoise, (les cinq premiers étoient, F, G, A, B, C.) On nommoit cette lettre D. *la*, quinte de *re*, quand on chantoit au naturel, & *re*, quinte de *sol*, quand on chantoit par bémol. D n'étoit donc dans cette gamme, que tantôt *la* & tantôt *re*, c'est pourquoi les François l'ont seulement appelé D. *la*, *re*.

Dans la gamme italienne, solfiée selon les trois *propriétés* (Voyez ce mot.) on nommoit cette même lettre D, *la*, dans la propriété de bémol, *sol*, dans celle de béquarre, & *re* dans la proprieté naturelle.

C'est pour cela que les Italiens l'appellent D. *la*, *sol*, *re*, ce qui leur retrace à la fois les trois noms que la lettre D a dans les trois propriétés.

Je ne crains pas de répéter ces explications à chaque lettre, jusqu'à G inclusivement. L'habitude de solfier tout au naturel & sans muances, (Voyez *Muances.*) rendroit bientôt entièrement inintelligibles ces différentes dénominations; & alors même qu'elles seront abolies, il est bon que l'on se rappelle quel étoit leur origine & leur usage; & qu'on ne pense pas comme certaines personnes que ces dénominations multiples de la même lettre, étoient uniquement le fruit de la routine ou du caprice. (*M. Ginguené.*)

DA CAPO. Ces deux mots italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des airs en rondeau, quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres, *D. C.* Ils marquent, qu'ayant fini la seconde partie de l'air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un renvoi; alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno.*
(*J. J. Rousseau.*)

* Il y a ici une legère inexactitude, qui sera plus développée au mot *Rondeau*. Rousseau appelle ainsi tout air dont on reprend le commencement ou la première partie : dans ce cas, presque tous les airs & surtout les airs italiens seroient des rondeaux, ce qui n'est pas vrai.

DA CAPO signifie *au commencement*. Il suffit de le traduire pour indiquer exactement son usage.
(*M. Framery.*)

* DACTYLE. *s. m.* Le *Dactyle* composoit avec l'Iambe, la quatrième partie du nome Pythien, suivant Strabon. (Voyez *Pythien.*)
(*M. de Castilhon.*)

DACTYLE. Cette sorte de mesure fort en usage dans la poésie toute rhythmique des Grecs & des Latins, est presque inconnue dans nos vers françois composés d'un certain nombre de syllabes, qui toutes

ſont cenſées d'une égale valeur. C'eſt cependant l'exacte correſpondance du rhythme poétique avec le rhythme muſical, qui fait le grand charme de la mélodie, abſtraction faite de l'expreſſion. Voilà pourquoi les langues qui ont conſervé le rhythme dans leur poéſie, comme les langues italienne, eſpagnole, &c. ſont plus favorables que la nôtre à la muſique.

Metaſtaſe, qui avoit beaucoup de connoiſſances dans cet art, & qui en poſſédoit ſurtout le ſentiment intime, eſt le premier qui ait ſenti que pour rendre la mélodie régulière, c'eſt-à-dire pour lui donner les formes ſymmétriques du chant, il falloit que les vers auxquels elle devoit être adaptée, fuſſent eux-mêmes ſoumis à ces lois. Il chercha donc & trouva dans ſa langue, heureuſement très-accentuée, ce rhythme dont les anciens avoient tiré un ſi grand parti. Il en porte l'obſervation juſqu'au ſcrupule, et les odes d'Horace ou de Pindare, ne ſont pas plus régulièrement cadencées que les airs de Metaſtaſe, qui ont ſervi de type à tous ſes ſucceſſeurs et même à ſes contemporains.

Le Dactyle, *l'Anapeſte*, l'Iambe et le Trochée, ſont les meſures qu'il a pratiquées le plus habituellement. Je parlerai plus amplement au mot rhythme de ces diverſes meſures & du méchaniſme général des airs de Metaſtaſe, qu'on peut regarder comme le véritable créateur du chant. Je me contenterai de traiter ici ſuccinctement du *dactyle*, qui fait le ſujet de cet article, & de l'anapeſte qui s'y trouve lié par différens rapports & qui d'ailleurs a été négligé dans l'ordre alphabétique.

L'anapeſte, compoſé de deux brèves & d'une longue, comme le *dactyle* l'eſt d'une longue & de deux breves, a la propriété de donner à la poéſie une marche très-rapide, & convient par conſéquent à tous les ſentimens tumultueux. C'eſt ainſi qu'il eſt employé dans cet air de *l'Artaſerſe.*

Sŭ lĕ ſpōn-dĕ dĕl tōr-bĭdŏ lete,
Mĕntre āſpĕt-tă rĭpōſo ĕ vĕn dĕtta,
Frĕmĕ l'ōm-bra d'ūn pădre, ĕ d'ūn rē.
Fiĕra ĭn vŏl-tŏ lă mīrŏ, l'āſcōlto,
Chĕ t'ăddī-tă l'āpĕr-tă fĕrita,
ĭn quel ſe-nŏ chĕ vī-tă tī diè.

Dans le comique, ce même rhythme ſautillant eſt également favorable à la gaîté.

Le Dactyle n'eſt pas d'un uſage auſſi général au milieu du vers : cependant on en trouve quelques exemples, comme dans cette chanſon ſi connue :

ēccŏ quel fĭero ĭſtāntĕ
Nīcĕ, mĭa nīce, ăddīŏ
Cōmĕ vĭvrō bĕn mĭŏ
Cōſī lŏntān dă tē?
Iō vĭvrŏ ſempre ĭn pēnĕ
Iō nōn ăvrō piū bēnĕ
e tū chĭ ſā ſĕ māĭ
Tī ſŏvvĕrrāi dĭ mē!

Mais on le rencontre ſouvent à la fin du vers, ſurtout dans le comique. Les poètes Italiens l'emploient d'autant plus fréquemment, que les mots de cette meſure ſont particuliers à leur langue, & y ſont très-abondans. Les vers qui finiſſent par un *dactyle* ſe nomment en italien *ſdruccioli*, ce qui veut dire *gliſſans*, parce qu'on coule légèrement ſur les deux dernières ſyllabes brèves, qui ne ſont comptées que pour une. Il y a des poèmes entiers, de deux ou trois cents vers, qui finiſſent tous par un *dactyle.* Mais pour ne pas ſortir de la poéſie lyrique, en voici un exemple tiré du *Demetrio* de Metaſtaſe.

Māncă sŏl'ĕcĭtă
Pĭù dĕll' ŭſātŏ
Ăncōr chĕ s'agĭtĭ
Cōn lièvĕ fīātŏ
Făcĕ chĕ pālpĭtă
Prĕſſo ăl mŏrīr.

Mais, demandera-t-on peut-être, à quoi bon ces exemples qui ne tendent qu'à prouver la ſupériorité de la langue italienne ſur la nôtre, relativement à la muſique? Que nous importe de connoître le méchaniſme des vers dans une langue accentuée & rhythmique, ſi nous ne pouvons prétendre au même avantage; ſi la langue françoiſe compoſée de ſyllabes ſourdes & dures ſe refuſe à toute idée de quantité?

C'eſt préciſément ce préjugé que je prétends combattre. J'avouerai bien que la langue françoiſe n'aura jamais un accent auſſi marqué que les langues italienne, eſpagnole, &c. Mais je ne puis croire qu'elle en ſoit entièrement dépourvue. On a tenté autrefois (& c'eſt, je crois Ronſard) de faire en françois des vers rhythmiques ſur le modèle des latins. On connoit la traduction de ce diſtique de Martial :

Phōſpŏrĕ rĕddĕ dĭēm : cūr gaudĭă nōſtră mŏrāris?
Cēſārĕ vĕntūrō, phōſphŏrĕ rēddĕ dĭēm.

Rendu ainſi en vers françois.

Aūbĕ rĕbāillĕ lĕ jōur, pōurquōi nōtre āiſĕ rĕtĭens-tū?
Cēſār doit rĕvĕnīr, aūbĕ rĕbaille lĕ jōur.

Ce genre ne réuſſit point parce qu'il ne promettoit pas un avantage proportionné à la peine qu'il auroit donnée; et la difficulté qu'il offroit ſembloit véritablement inſurmontable, parce qu'on ſe conformoit avec trop de rigueur aux règles de la quantité des Latins. Mais cette rigueur n'eſt pas abſolument néceſſaire. Les Italiens eux-mêmes s'en ſont affranchis. Leur langue n'a qu'un petit nombre de ſyllabes eſſentiellement longues, comme toutes celles qui portent un accent, & celles qui par abbrévia-

tion finiſſent par une conſonne. (Je néglige les exceptions.) Ils n'ont de même qu'un petit nombre de syllabes, eſſentiellement brèves : les autres reçoivent la loi de celles qui les ſuivent, de manière qu'une syllabe eſt toujours longue, par cela ſeul qu'elle eſt ſuivie d'une brève, (le *dactyle* excepté) & toujours brève par cela ſeul qu'elle eſt ſuivie d'une longue. Ainſi dans les exemples que j'ai cités, le mot *aſpetta*, qui, d'après les regles latines feroit compoſé de deux longues & une brève, eſt compoſé en italien d'une brève, une longue & une brève. ăspēt ă La syllabe tă qui te mine ce mot étant eſſentiellement brève, la ſyllabe pēt qui la précède eſt néceſſairement longue, ce qui rend breve la ſyllabe ăs qui commence le mot. Il en eſt de même des mots ăddĭtă, vēndēttă, ăſcōltō, &c. & des monoſyllabes dĕ, ĭn, &c. Il ſuffit que chaque repos tombe ſur une ſyllabe véritablement longue ; l'oreille ne chicane pas ſur le reſte.

On voit combien cette licence atténue la difficulté. On doit voir auſſi que s'il n'eſt pas également facile, il n'eſt pas du moins impoſſible de ſoumettre la poëſie françoiſe aux mêmes règles ; de lui donner ce nombre & cet accent qui lui manquent pour être muſicale, & qui laiſſent ſur elle à la langue italienne une ſi grande ſupériorité. Je voudrois en citer quelques exemples françois, mais ils ſont rares. Comme les avantages de cette légère contrainte ſont encore trop inconnus, peu d'auteurs lyriques ont conſenti à ſe l'impoſer. Cependant j'en rencontre un dans le Demophoon de M. Marmontel, celui de nos poëtes qui, ſans être muſicien, a le mieux ſenti les lois de la concordance entre la poéſie & la muſique ; a le mieux connu le mérite de la ſymmetrie & de la période ; celui enfin qui dans le genre noble a épargné le plus d'entraves au compoſiteur.

Faŭt-il ēnfīn quĕ jĕ dēclāre
Lă dŏuce ērreūr quĭ m'ă ſēduīt,
Ĕt cŏmme ūn fōl ĕſpŏĭr ēgāre
Lĕ crĕdŭle ămoūr quĭ lĕ ſuīt.
Īl mĕ ſēmblaīt dans lĕ sīlēnce
Quĕ nŏs deux āmĕs s'ĕntēndōient,
Quĕ nŏs ſōupīrs d'īntĕllīgēnce,
Sans nŏtre āveū sĕ rĕpōndōient;
Dăns vŏs regārds jĕ crŏyōis lire :
J'y crŏyōis voir ŭnĕ languēur,
Ŭnĕ languēur quĭ ſĕmblōit dire,
Jĕ plăins lēs peinĕs dĕ tōn cōeur.

En ſcandant ce morceau, on trouvera preſque partout une égalité de rhythme à peu près exacte, & telle au moins que la mélodie la plus régulière le peut exiger. Je n'en excepte que le vers : *le crédule amour qui le ſuit*, lequel eſt évidemment d'un rhythme différent des autres, mais qu'on rendroit ſemblable en le changeant ainſi :

L'ămoūr crēdūlĕ quĭ lĕ ſuīt.

On aurait tort de porter ici un examen trop rigoureux ſur la quantité que j'ai marquée, & de me dire, par exemple, que la première ſyllabe des mots *déclare*, *ſéduit*, *égare*, *ſilence*, *ſoupire*, *aveu*, &c. que j'ai fait longue, eſt cependant brève ; & qu'au contraire quelques unes de celles que j'ai fait brèves ſont longues, telles que nōs, sāns, dāns, ūnē, plāins. Il ſuffit, pour juſtifier ma propoſition que ces mots, tout longs qu'ils paroiſſent, ne forment point un repos, & puiſſent entrer ſans bleſſer l'oreille, dans le temps foible d'une meſure, & ſoient ſuivis immédiatement d'une ſyllabe longue, qui puiſſe effectuer le repos ſur le temps fort. C'eſt là tout ce que la muſique demande, & tout ce que la langue françoiſe peut lui offrir. Un ſecond exemple, tiré de la même tragédie offre un modèle encore plus régulier.

Cĭel, ŏù vāis-je ? ah ! mŏn pēre,
Īl faut dōnc tout quīttēr !
Quel ĕ rive ĕtrāngere
Ăllōns-nōus hăbĭtēr ?
Ŏsōns lui rĕvĕlēr
Cĕ tĕrrīble mīſtēre :
Ŏ mŏn pēre, mŏn pēre !
Jĕ nĕ pūis lui părlēr.

C'eſt ainſi qu'il faudroit que nos poëtes lyriques s'accoûtumaſſent à ſcander les vers qu'ils deſtinent au chant, & qu'ils ſuiviſſent tout le long du morceau, ou du moins de chaque période, le même rhythme, c'eſt-à-dire le même ordre de longues & de brèves qu'ils auroient adopté pour le premier vers. (Voyez *Ceſure.*) Qu'ils ne s'effrayent pas de l'idée de cette nouvelle contrainte. Elle n'eſt pas auſſi pénible qu'ils ſe l'imaginent. Un peu d'habitude y ſuffit.

Il ne s'agirait plus, pour les engager à la prendre, que de leur en démontrer la néceſſité. Mais c'eſt là le difficile. La nation françoise eſt peu ſenſible en muſique, & c'eſt ici une vérité de ſentiment plutôt qu'un objet de démonſtration. Quand Metaſtaſe eut calculé les avantages de cette méthode & l'eut miſe en pratique, l'oreille délicate des compoſiteurs italiens la conçut auſſitôt. On s'aperçut d'ailleurs de la différence qu'apportoient dans la mélodie des mêmes compoſiteurs, les paroles d'Apoſtolo Zeno, & celles du jeune Metaſtaſe ; on ne fit bientôt plus d'airs que dans la forme introduite par ce dernier. Mais en France, on ne peut eſpérer une réforme auſſi rapide. La plupart des muſiciens eux-mêmes, ne connoiſſent pas le mérite de cette régularité ; ils prétendent qu'elle réfroidit leur imagination, & ne leur inſpire pas des idées aſſez variées, parce qu'en effet, peu accoutumés à concevoir un morceau d'un ſeul jet, ils en couſent péniblement les phraſes les unes après les autres, & ne ſavent pas trouver dans leur génie aſſez de reſſources, pour conſerver cette unité de mélodie tant recommandée par Rouſſeau. Mais qu'il s'élève un homme d'un véritable ta-

lent, & qu'il oſe pratiquer cette méthode, le charme qu'elle répandra ſur ſa mélodie, lui donnera bientôt une foule d'imitateurs.

On voit dans les exemples françois que j'ai cités, l'emploi du *dactyle* au milieu des vers. Nous n'en avons point à la fin, parce que nous manquons de mots qui, comme les *ſdruccioli* des italiens finiſſent par deux brèves. Cependant on les imite en joignant un monoſyllabe bref ou douteux, à un mot qui finit par une brève, comme laiſſĕ-mŏi, pĕnsĕ-tŭ, prēs dĕ lŭi &c. M. Grétry, a quelquefois employé heureuſement cette meſure; mais j'en trouve un exemple plus ſuivi dans Orphée, où le parodiſte a été obligé de s'aſtreindre à la quantité du morceau original.

Quel eſt l'audā   cĭeŭx
Qui dans ces ſōm   brĕs lieŭx
Oſe portēr   ses păs,
Et devant lē   trĕpăs
Ne frémit pas. . . . .
. . . .
Par quels puiſſāns   ăccŏrds
Dans le ſéjoūr   dés mŏrts
Malgré nos vaīns   ĕffŏrts
Il calme lā   fureur
De nos tranſports;   &c.

Remarquez ici 1°. que la gêne impoſée par la ſituation, par la néceſſité de traduire, a laiſſé peu de choix au parodiſte, & qu'il faut lui paſſer, à la faveur de ces entraves, quelques fautes de quantité, comme *ſes* pas, *des* morts, où il a été obligé de faire brefs, ces monoſyllabes qui ſont eſſentiellement longs. 2°. qu'il ne faut pas s'arrêter à ce que la dernière ſyllabe, marquée brève partout, peut être quelquefois longue, comme le ſont en effet toutes celles que nous venons de citer. On ſait que la dernière ſyllabe d'un vers eſt toujours *ad libitum*, parce que chaque vers devant être ſéparé du ſuivant par un court ſilence, c'eſt dans ce ſilence que ſe perd la durée de la dernière ſyllabe. Cette règle eſt reçue en muſique comme en poéſie; elle exiſtoit pour les Grecs & les Latins, comme elle exiſte pour nous, parce qu'elle eſt donnée par la nature. 3°. que ce qui conſtitue le *dactyle* dans cet exemple, c'eſt la manière dont les paroles ſont ajuſtées ſur la muſique: c'eſt que l'antépénultième porte ſur le temps frappé, & que les deux dernières achèvent le temps fort, ou vont ſe perdre ſur le temps foible; au lieu qu'on pourroit mettre ces mêmes paroles en muſique, en faiſant porter la dernière ſyllabe ſur le frappé. Ce n'eſt donc pas le poète ſeul, mais le muſicien qui, en françois, peut faire uſage du *dactyle*. Le poète ne peut que l'indiquer en finiſſant ſes vers par une antépènultième longue & une pénultième brève, la dernière étant *ad libitum*. Le muſicien alors adopte ce rhythme s'il veut, s'il le croit favorable à l'expreſſion. Le compoſiteur italien au contraire y eſt forcé par la nature du vers *ſdrucciolo*.

(*M. Framery.*)

DACTYLIQUE. *adj.* Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne muſique, à cette eſpèce de rhythme dont la meſure ſe partageoit en deux temps égaux,

(Voyez *Rhythme.*)

On appelloit auſſi *dactylique* une ſorte de nome où ce rhythme étoit fréquemment employé, tel que le nome Harmathias & le nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute ſi le *dactylique* étoit une ſorte d'inſtrument, ou une forme de chant; doute qui ſe confirme par ce qu'en dit Ariſtide Quintilien dans ſon ſecond livre, & qu'on ne peut réſoudre qu'en ſuppoſant que le mot *dactylique* ſignifioit à la fois un inſtrument, & un air, comme parmi nous les mots *muſette* & *tambourin*.

(J. J. *Rouſſeau.*)

DAIRÉ ou *Def*, inſtrument perſan, aſſés ſemblable à nos tambours de baſque, dont les Perſans ſe ſervent pour battre la meſure avec les mains. Ils la battent auſſi ſur deux petites tymbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de buis nommés *nagarat*. La meſure, chez eux, s'appelle *eycaa*, combinaiſon.

(*M. Framery.*)

DANOIS (*muſique & chanſons des*) Le chant eſt ſi naturel à l'homme, qu'il chante même ſur les glaces du Dannemark, de la Norvège & de l'Iſlande. Ce n'eſt pas ſeulement depuis que les arts de l'Europe, refluant vers le pôle, y ont porté le goût d'imitation, que les goſiers *Danois* ont eſſayé des inflexions italiennes, & que l'on chante, comme nous l'apprenons de M. Coxe (1), dans les concerts de la cour de Copenhague le *ſtabat mater* de Pergolese traduit en *danois*. Dès les ſiècles les plus reculés, les *Scaldes*, qui étoient pour le Dannemark ce que les *Bardes* furent pour l'Irlande, y avoient fait entendre des chants, unis à une poéſie groſſière, mais meſurée, rimée, & pleine de hardieſſes, de figures, de mouvemens.

Comme les Bardes, ils jouiſſoient d'une grande conſidération, ils chantoient leurs chanſons dans les cours, à la louange des héros; ils les accompagnoient du ſon de divers inſtrumens & principalement de la harpe. Auſſi, dit M. de la Borde (2) de qui j'emprunte une partie des matériaux de cet article, auſſi étoient-ils appellés *harpax*, c'eſt-à-dire joueurs de harpe. Ce qui prouve, pour le dire en paſſant, que l'ancienne langue *danoiſe* ayant été celle de tout le Nord, y compris l'Angleterre, le mot *harp* eſt *danois* d'origine, & que nous tenons des poètes ſcandinaves & l'idée, & la forme primitive, & le

(1) Voyage au Nord de l'Europe, tome IV.

(2) Eſſai ſur la muſique, tome II. M. de la Borde, tiroit lui même ces détails d'un recueil rédigé par M. Jacobi, ſecrétaire de la ſociété royale de Copenhague.

nom même de cet instrument qui nous charme tant aujourd'hui.

La plupart de ces chansons, dont plusieurs ont été conservées, & sont encore chantées par les paysans islandois, sont historiques, & renferment quelque trait mémorable de ces anciens temps. Par exemple, il y en a une où est célébrée l'érection de la fameuse muraille *danoise*, connue sous le nom de *opus Danorum*. Le poète y introduit la reine Tyre, surnommée *Danebod*, ou restauratrice des *Danois*, regrettant que la Nature qui a comblé de ses biens le Dannemarck, l'ait laissé sans défense du côté du Jutland. Elle donne ensuite des ordres pour bâtir la muraille. Ses peuples accourent des différentes parties du royaume; le rempart s'élève; & la reine qui a commencé par nommer le Dannemarck *pays agréable de champs & de prairies*, le compare, en finissant, à un champ fertile bien enfermé de toutes parts.

D'autres sont des chants guerriers. On y témoigne un grand mépris de la mort, & beaucoup d'empressement à se rendre chez le Dieu Odin, pour y boire de la cervoise, ou bierre du pays. Telle est celle qu'on attribue au roi Regner appellé *Lodbrog*, c'est-à-dire aux chausses velues. « Nous les avons coupées, dit ce poète roi, (& ce sont les têtes des ennemis.) » nous les avons coupées avec nos épées; mais ce » qui cause ma joie, c'est que je sais qu'Odin me tient » un siége tout prêt pour son festin. Bientôt j'y boi- » rai de la cervoise dans des cornes recourbées, & » ce n'est point en tremblant que je me présente à » son palais. »

La traduction complette que M. Mallet a donnée de cette chanson dans ses *monumens de la mythologie & de la poésie des Celtes* offre quelques différences dans la manière dont cette strophe est rendue, & surtout dans le premier vers qui revient à chaque couplet. Aulieu de *nous les avons coupées avec nos épées*, M. Mallet traduit simplement: nous nous sommes battus avec nos épées. Je laisse aux savans dans la langue *danoise* à décider laquelle de ces deux versions rend mieux ces vers.

Hiuggo vermet hiorvi
Hitt lægit mig Jafnan.

Le genre & le sujet extraordinaire de cette chanson, me font croire qu'on sera bien aise de la trouver ici toute entière.

Regner Lodbrog, roi, poète & guerrier, regnoit en Dannemarck vers le commencement du neuvième siècle. Pris en combattant, en Angleterre, par *Ella* son ennemi, roi d'une partie de l'isle, il périt par les morsures des serpens dont on avoit rempli sa prison. Il laissa plusieurs fils qui vengèrent cette mort horrible, ainsi qu'il l'avoit annoncé dans ces vers qu'il composa pendant sa captivité.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, dans le temps où jeune encore, j'allai vers l'Orient préparer une proie sanglante aux loups dévorans. Toute la mer ne sembloit qu'une seule plaie, & les corbeaux nageoient dans le sang des blessés.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour de ce grand combat où j'envoiai les peuples de Helsingie dans le palais d'Odin. De là nos vaisseaux nous portèrent à *Ifa*, où les fers de nos lames, fumans de sang, entamoient à grands coups les cuirasses, & où les épées mettoient les boucliers en pièces.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; ce jour où j'ai vu dix mille de nos ennemis couchés sur la poussière, près d'un cap d'Angleterre. Une rosée de sang dégouttoit de nos glaives, les flèches mugissoient dans les airs en allant chercher les casques; c'étoit pour moi un plaisir aussi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à son dernier crépuscule ce jeune homme si fier de sa belle chevelure, qui recherchoit les jeunes filles dès le matin, & qui se plaisoit tant à entretenir les veuves. Quelle est la destinée d'un homme vaillant, si ce n'est de tomber des premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui n'est jamais blessé, passe une vie ennuyeuse; & le lâche ne fait jamais usage de son cœur.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée. Il faut qu'un jeune homme se montre de bonne heure dans les combats, qu'un homme en attaque un autre, ou lui résiste: ça été là toujours la noblesse d'un héros; & celui qui aspire à se faire aimer de sa maîtresse, doit être prompt & hardi dans le fracas des épées.

» Nous nous sommes battus à coups d'epée; mais j'éprouve aujourd'hui que les hommes sont entraînés par le destin. Il en est peu qui puissent résister aux décrets des fées. Aurois-je cru que la fin de ma vie seroit réservée à *Ella*, lorsqu'à demi mort je répandois encore ces torrens de sang, lorsque je précipitois les vaisseaux dans les golfes de l'Ecosse, & que je fournissois une proie abondante aux bêtes sauvages?

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; mais je suis plein de joie, en apprenant qu'un festin se prépare pour moi dans le palais d'Odin. Bientôt assis dans sa brillante demeure, nous boirons de la bierre dans les crânes de nos ennemis. Un homme brave ne redoute point la mort. Je ne prononcerai point des paroles d'effroi en entrant dans la salle d'Odin.

» Nous nous sommes battus à coups d'epée. Ah! si mes fils savoient les tourmens que j'endure,

s'ils savoient que des vipères empoisonnées me déchirent le sein, qu'ils souhaiteroient avec ardeur de livrer de cruels combats! La mère que je leur ai donnée, leur a donné un cœur vaillant.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée; mais à présent, je touche à mon dernier moment. Un serpent me ronge déjà le cœur: bientôt le fer que portent mes fils sera noirci du sang *d'Ella*: leur colère s'enflammera; & cette jeunesse vaillante ne pourra plus souffrir le repos.

» Nous nous sommes battus à coups d'épée, dans cinquante & un combats, où les drapeaux flottoient. J'ai, dès ma jeunesse, appris à rougir de sang le fer d'une lance; & je n'eusse jamais cru trouver un roi plus vaillant que moi. Mais il est tems de finir: Odin m'envoie ses déesses pour me conduire dans son palais. Je vais, assis aux premières places, boire de la bierre avec les Dieux. Les heures de ma vie se sont écoulées, je mourrai en riant. »

Ainsi ce génie brut, mais élevé, soutenu par la poésie, la musique & le courage, envisageoit en riant la prison, la mort, les serpens & leurs morsures, c'est-à-dire l'une des morts les plus affreuses, & dont l'imagination ne peut même soutenir l'idée.

On trouvera l'air de cette chanson, *planches de musique*, *fig.* 130 avec les paroles *danoises* de l'un des couplets. L'air est sans modulation, ou changement de ton. L'on s'y arrête à la fin de chaque vers sur une espèce de point d'orgue. Les chûtes ordinaires de ces petites phrases de chant, sont sur la tierce du ton, ou sur la seconde; & dans ce dernier cas, l'harmonie, si on la remplissoit, seroit celle de la quinte, ce qui feroit, si non une modulation, au moins une suspension d'harmonie.

Il y a aussi de ces chansons qu'on peut nommer morales ou philosophiques, comme celle qui est attribuée à Odin lui-même, où l'on trouve cette strophe, dont le sens n'a rien d'un temps ni d'un pays barbares « Si l'homme sans esprit acquiert des richesses, s'il obtient une femme aimable, il s'enfle, il devient orgueilleux; mais jamais le sage ne s'égare dans ces sentiers aveugles. » L'air en est aussi simple, aussi borné dans ses inflexions & dans ses tours que le précédent.

Les chansons modernes conservent, & dans la poésie, & dans la musique, beaucoup de cette antique simplicité. Dans une fête dont M. Coxe fut témoin à son dernier voyage en Danemarck, on en chanta plusieurs avec un accompagnement de violons & de tambours de basque, dont l'effet lui parut très-agréable.

Ces chansons, dit-il, avoient rapport à plusieurs actions navales & à l'honneur de la marine danoise: le chœur étoit chanté par la compagnie & répété par tout l'équipage. On nous distribua de petits livres qui contenoient les paroles de ces chansons; le danois étoit d'un côté & l'anglois de l'autre. Une de ces chansons rappeloit la conduite du vaillant Amiral Huitfield, qui dans une action avec la flotte suédoise, voyant son navire en feu, combattit contre deux vaisseaux de guerre, au lieu de s'enfuir dans une chaloupe, & les fit sauter avec le sien. Celle que l'on chanta en l'honneur de leur héros favori, Christian IV, est aussi populaire en Danemarck que celle-ci en Angleterre: « Commande, Bretagne, commande aux flots. » Je me souviens du commencement, traduit en vers libres: « Le roi Christian étoit debout, près du mât, dans un nuage de fumée: son épée brilloit au loin; il pourfendoit à droite & à gauche; il renversa la carène & les mâts, dans un nuage de fumée; &c. »

Il n'en est pas ainsi des airs norvégiens, qui ont des tons de chant plus modernes & dont les paroles offrent souvent des images plus gracieuses. La vie pastorale inspire, jusques vers le pôle, des idées riantes & douces; & les chants norvégiens ont, je ne sais pourquoi, des inflexions agréables, un rhythme régulier, une teinte mélancolique, qui n'ont rien de septentrional. Au reste ces peuples dont nous nous formons en général une fausse idée, habitués à la rigueur de leur climat, sains, robustes & fort gais, n'ont rien dans leur manière de vivre qui soit en contradiction avec le caractère de leurs airs; car l'on sait que les peuples, & souvent les hommes les plus gais, sont ceux qui ont le plus de goût pour les airs mélancoliques.

Il est très-commun, dit M. Mallet dans son voyage de Norvège (1), de voir ces paysans marcher à pieds nuds sur la glace, aller dans les bois au cœur de l'hiver, la poitrine nue & couverte de neige, &c. Il cite ensuite ce passage des mémoires de l'Évêque Pontorpidan: « Lorsque l'excès de la fatigue les » avoit mis en sueur, je les voyois se jeter sur la « neige toutes les demi-heures pour s'y reposer, « en faire des boules pour s'essuyer le visage, ou s'en « remplir la bouche pour se désaltérer. Pendant ce « temps là, *ils chantoient des chansons propres à les* « *égayer*, & après neuf heures de travaux incroya- « bles, ils s'en alloient en courant chez eux, avec « un air de gaîté & de satisfaction dont je n'ai ja- « mais vu d'exemple. »

L'été, les bergers norvégiens élevent des cabanes dans les vallées, loin des habitations principales, pour y passer la saison, & garder leurs troupeaux qu'ils y mènent paître. Voici la chanson que les bergères chantent en les y conduisant.

(1) Imprimé à la suite de sa traduction du premier voyage de M. Coxe au Nord de l'Europe.

« Déja la campagne reverdit, la neige se fond, le sommet des montagnes se découvre, & les feuilles se développent. La prime vère fleu it dans les vallons, le bétail peut trouver sa pâture : tout ce qui vit commence à se mouvoir : l'ours quitte son fort : les vaches & leurs veaux, les brebis & les moutons courent avec joie hors de leurs étables. »

L'air de cette chanson est à deux temps, en ton de *la*, tierce majeure, avec sixte mineure; c'est-à-dire que, quoiqu'il commence par un *mi* & finisse par un *la*, l'*ut* étant toujours dièze; & le *fa* toujours naturel, ce ton de *la* est de la même nature que s'il étoit dominante de *re* mineur. Voyez *planches de musique fig.* 131.

Une autre chanson sert pour le retour à la maison d'hiver. « Nous avons fini tous nos travaux, battu le beurre & fait le fromage : il ne nous reste plus qu'à charger les chevaux de notre bagage, & à clorre nos cabanes d'été. Il n'y a plus ici de pâture ni pour les troupeaux ni pour les hommes. Nous nous réjouissons d'être libres de retourner à nos habitations, mais notre bétail s'en réjouit encore d'avantage. » Ce qu'il y a de singulier, c'est que le même air sert, presque note pour note, à cette seconde chanson, excepté que la mesure en est changée, & qu'au lieu d'être à deux temps, elle est à trois. Voyez *fig.* 132.

Il paroit par une autre chanson que le tympanon étoit l'instrument favori dont s'accompagnoient ces bergères. « La nymphe posa sur ses genoux son tympanon à mille cordes, & commença à chanter en s'accompagnant de son instrument, de façon qu'elle forçoit les rochers à répéter cette harmonie. Lève-toi! lève-toi berger! regarde derrière toi. Ecoute comment resonnent les cordes d'argent, &c. »

Les bergers se servent d'une espèce de cor qui produit un son aigu, & dont ils savent tirer plusieurs sons. Cet instrument à vent, qui est fort ancien, servoit autrefois à la guerre.

Il n'est pas étonnant qu'on retrouve en Islande la plupart des airs norvégiens & scandinaves, puisque c'est par les peuples de Norvège que cette île a été découverte, & qu'elle fut peuplée, il y a plus de huit siècles, par une colonie norvégienne. Cette colonie étoit principalement composée d'habitans de la province de Drontheim, la plus voisine de l'Islande, qui continuèrent pendant long-temps à ne faire qu'une seule nation avec les Islandois.

De là se répandit chez eux ce goût pour la musique, pour la poésie & pour l'histoire, que les Scaldes avoient fait regner dans le Dannemarck & la Norvège. Parmi ces premiers colons se trouvoient plusieurs personnes du plus haut rang que la tyrannie de Harald *aux beaux cheveux* forçoit à chercher une nouvelle patrie; & l'on sait que c'étoit alors, dans l'opinion des Scandinaves, un des attributs de la naissance, & de la bonne éducation, que d'être musicien & poète. Aussi un seigneur norvégien, qui étoit comte des Orcades, se vante-t-il dans une chanson qui nous a été conservée, ce posseder neuf talens differens, & entr'autres ceux de faire des vers, de jouer aux échecs, & de divers instrumens de musique (1).

Qu'on ne soit pas surpris d'un goût si ancien & si vif chez ces nations septentrionales. Tous les hommes naissent avec le germe du goût des arts, & sur-tout de la poésie & de la musique. Il n'y a de différence que dans la délicatesse de leurs sensations, qu'il faut bien distinguer de celle de leur esprit & de la finesse de leur intelligence. « Loin que le froid, dit encore M. Mallet, glace & engourdisse chez les Norvégiens les facultés de l'esprit, on a remarqué que plus on va au Nord, plus on leur trouve de feu & de vivacité; ensorte que la province de Drontheim, la plus septentrionale du royaume, est celle qui produit les hommes les plus intelligens. »

Il n'en est pas moins vrai que plus on va remontant vers le Nord, plus la dureté des langues prouve celle de la prononciation & de la voix; que la dureté de la voix entraine celle de l'oreille; & que par conséquent les Islandois, les Norvégiens & les Danois, malgré les preuves multipliées de leur ancien goût pour la musique, seront toujours moins faits pour les délicatesses de cet art, que les peuples soumis à l'influence d'un ciel plus doux.

(*M. Ginguené.*)

DAPHNÉPHORIQUE. Hymne des Grecs chanté par des vierges, pendant que les prêtres portoient des lauriers au temple d'Apollon. Cette cérémonie avoit lieu en Béotie tous les neuf ans. La *daphnéphorique* étoit du nombre des chansons appelées *parthénies*.

(*M. de Castilhon.*)

DÉBIT. *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'article suivant.

DÉBITER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le mouvement du chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la musique françoise. On défigure toujours les airs en les *débitant*, parce que la mélodie, l'expression, la grâce y dépendent toujours de la précision du mouvement, & que presser le mouvement c'est le détruire. On défigure encore le récitatif françois en le *débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux sentir l'opposition choquante qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & celui du discours. A l'egard du récitatif italien, qui n'est qu'un parler harmonieux, vouloir le *dé-*

(1) M. Mallet ; voyage en Norvège.

biter, ce feroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conféquent bredouiller: de forte qu'en quelque fens que ce foit, le mot *débit* ne fignifie qu'une chofe barbare, qui doit être profcrite de la mufique.

(*J. J. Rouffeau.*)

Article extrait de ceux fur les mots Débit & Débiter, par Cahuzac dans l'ancienne Encyclopédie.

DÉBITER. Terme d'opéra, rendre avec vivacité, nuances & précifion un rôle de déclamation.

Le *débit* eft le contraire de la *lenteur*; ainfi *débiter* eft *chanter un rôle avec rapidité*, en obfervant les temps; en répandant fur le chant l'expreffion, les nuances néceffaires; en faifant fentir les chofes de fentiment, de force, de tendreffe, de vivacité, de nobleffe, & tout cela fans manquer à la jufteffe & à l'articulation, & en donnant les plus beaux fons poffibles de fa voix. Voyez *debit*, *temps*, *déclamation*.

La fcène d'opéra languit, fi elle n'eft pas *débitée*: l'acteur qui ne fait point *débiter*, quelque bien qu'il chante, en affoiblit l'intérêt & y répand l'ennui.

Il faut bien cependant fe garder de croire que rendre un rôle avec rapidité, fans le nuancer, fans y mettre des temps, &c. foit la même chofe que le *débiter*. Voilà le principe de l'ennui que caufe une trop grande quantité de récitatif. Quelque bien modulé qu'on le fuppofe, s'il a quelquefois en fa faveur l'expreffion, il a auffi contre lui une forte de monotonie dont-il ne faurait fe défaire, parce que les traits de chant qui le compofent font peu variés. Le plaifir & l'ennui ont toujours des caufes phyfiques : dans les arts agréables le moyen fûr de procurer l'un & d'éviter l'autre, eft de rechercher fes caufes avec foin, & de fe régler en conféquence lorfqu'on les a trouvées.

Débiter eft donc, à l'opéra, une partie effentielle à l'acteur, & *débiter* eft rendre un rôle de chant avec rapidité, jufteffe, expreffion, grâce & variété. Prodiguons des éloges & des applaudiffemens aux acteurs, qui par leur travail auront acquis cette partie très-rare. Par cette conduite nous verrons infailliblement l'art s'accroitre, & nos plaifirs devenir plus piquans. Voyez *chanteur*, *débit*, *déclamation & récitatif.*

(*Cahufac.*)

Obfervations fur les deux articles précédens.

Nous avons rapporté cet article, pour mettre un contemporain en oppofition avec Rouffeau, qui par une confufion d'idées & d'expreffions, paroit n'avoir compris ni le mot ni la chofe.

DÉBITER, dit Rouffeau, eft preffer à deffein le mouvement du chant. Jamais ce terme n'a pu s'appliquer au chant avec lequel il eft dans une contradiction évidente. La définition de Cahuzac eft beaucoup plus jufte, « c'eft, dit-il, rendre avec vivacité « un rôle de *déclamation*. » Il eft vrai qu'autrefois dans la mufique françoife on chantoit le récitatif, & que par cette raifon beaucoup de gens pouvoient le confondre avec le chant; mais les hommes inftruits favoient le diftinguer des airs mefurés, qui étoient le chant proprement dit. Cette diftinction n'auroit pas dû échapper à Rouffeau; il favoit fort bien qu'on n'exigeoit le *débit* que dans la fcène, afin que le récit en fût plus animé, plus expreffif, felon la fituation.

« Ce fens, ajoute Rouffeau, non plus que le « mot n'a lieu que dans la mufique françoife. » Affurément, dans toutes les langues & dans toutes les mufiques du monde, on eft convenu que la fcène muficale devoit être déclamée avec la rapidité convenable au caractère & à la fituation du perfonnage, *d'une manière approchante de la rapidité de la parole.* Le récitatif italien, précifément parce qu'il reffemble beaucoup à la déclamation parlée, a befoin plus qu'un autre d'être *débité.* Pourquoi donc Rouffeau vient-il dire que *ce feroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conféquent bredouiller.* Perfonne, fans l'excepter lui-même, n'a prétendu que *débiter* étoit chanter plus vîte qu'on ne parle. Suivant fa propre définition, ce n'eft qu'approcher de cette rapidité, ce n'eft pas même l'atteindre.

Le récitatif françois au contraire, par cela même qu'il reffembloit davantage au chant, & que les agrémens de l'un s'étoient abufivement introduits dans l'autre, avoit moins befoin d'être *débité.* Ceux qui lui impofoient cette loi, étoient donc les gens de goût qui vouloient par là le débarraffer de ces ennuyeux port-de-voix, de ces trilles perpétuels, de ces broderies infignifiantes qui n'auroient pu s'accorder avec le *débit.* Il falloit débiter la fcène pour l'approcher le plus poffible de la déclamation, ce qui eft fon véritable but. On ne l'exigeait pas dans les monologues, dans ces récits accompagnés & prefque mefurés qui ne différoient guere du chant. On ne le recommandoit nullement dans les airs: ainfi quand Rouffeau dit qu'on défigure toujours un air en le *débitant*, il dit une chofe auffi vraie qu'inutile. Mais il a grand tort de dire « qu'on défigure encore le réci- « tatif françois en le *débitant* parce qu'alors il « en devient plus rude. » Il en devient plus fimple & plus d'accord avec la déclamation.

Rouffeau conclut « qu'en quelque fens que ce « foit le mot *débit* ne fignifie qu'une chofe bar- « bare, qui doit être profcrite de la mufique. » Je crois qu'on peut conclure de fon article qu'il ne s'eft pas entendu lui-même, & que cette décifion eft contraire aux principes qu'il a établis dans tout le cours de fon dictionnaire.

(*M. Framery.*)

DÉBITER. L'article précédent peut fervir de premier correctif à celui de Rouffeau, dans lequel on ne

ne reconnoît point sa justesse ordinaire. J'y ajouterai quelques observations.

1°. Ce n'est pas seulement dans l'ancienne musique françoise qu'on *pressoit le mouvement du chant*, on le presse aussi quelquefois accidentellement dans la nouvelle, qui n'est plus, à proprement parler, de la musique françoise ; & les exemples de cette accélération ne sont rares ni dans l'ancienne ni dans la nouvelle musique italienne dramatique. Cette nuance de mouvement contribue puissamment à l'expression, lorsqu'elle est bien employée ; & ces passages plus rapides, plus *débités* que le reste de l'air, font mieux ressortir le sentiment que l'auteur a voulu peindre. Le retour au mouvement primitif se marque par les mots *premier mouvement* en françois & *primo tempo* ou *tempo di prima* en italien ; mais on ne doit pas abuser de ce moyen, si l'on veut lui conserver son effet.

2°. Quant au récitatif françois d'alors, qui étoit celui de Rameau, il est certain que les ornemens dont il étoit chargé, que la prétention au chant qui le dénaturoit, & l'espèce de mesure à laquelle on prétendoit l'astreindre, le rendoient fort difficile à *débiter*, non pas à cause de *l'opposition qu'il y a parmi nous entre l'accent musical & l'accent du discours* ; mais parce que toutes ces innovations au lieu d'embellir le récitatif, le défiguroient au point qu'il résistoit également au chant & au *débit*. Mais la preuve que cette résistance n'étoit point inhérente au récitatif françois, c'est que le récitatif de Lulli, qui étoit bien plus conforme au génie de la langue, se *débitoit* de son temps beaucoup plus rapidement que du temps de Rameau ; & qu'aujourd'hui même, qu'on ne peut plus l'entendre au théâtre, si l'on a la curiosité d'en chanter quelques scènes, on reconnoit qu'il se prête aisément au *débit* le plus rapide.

3°. Il s'en faut beaucoup que le récitatif italien soit toujours également *débité*. C'est en effet *un parler harmonieux* : mais ce parler est souvent une déclamation lente & soutenue, principalement dans les récitatifs accompagnés & obligés. Ne dit-on pas que dans la scène simple, le récitatif est plus *débité* que dans la scène avec accompagnement, & que dans celle-ci certains passages sont plus rapides, plus *débités* que d'autres ? Ce n'est pas alors *vouloir* comme le prétend Rousseau, *parler plus vite que la parole*. C'est faire succéder un récitatif pressé, qui tient lieu de la simple parole, à un récitatif, où la lenteur des sons, & les temps dont ils sont coupés représentent la déclamation soutenue.

Et c'est ce que Rousseau reconnoit lui-même, au mot *récitatif*, où il blâme avec raison le dictionnaire de l'académie, d'avoir dit d'une manière absolue que le récitatif doit être *débité*. « Il y a des récitatifs, ajoute-t-il, qui doivent être *débités*, d'autres qui doivent être soutenus. »

Il n'y a donc point de barbarie dans ce que signifie le mot *débit* : il faut le conserver sur-tout pour le récitatif, dont le style, grâces sur-tout aux deux grands maîtres italiens qui ont travaillé pour notre théâtre, est maintenant à peu près le même en France qu'en Italie ; & qui tantôt lentement déclamé, tantôt se précipitant comme la parole, fournit dans ce dernier cas une acception usuelle & précise aux mots *débiter* & *débit*.

(*M. Ginguené.*)

DECAMERIDE. *s. f.* C'est le nom de l'un des Elémens du systême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des sciences, année 1701.

Pour former un systême général qui fournisse le meilleur tempérament, & qu'on puisse ajuster à tous les systêmes, cet auteur, après avoir divisé l'octave en 43 parties, qu'il appelle *mérides*, & subdivisé chaque méride en 7 parties, qu'il appelle *eptamérides*, divise encore chaque *eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *décamérides*. L'octave se trouve ainsi divisée en 3010 parties égales, par lesquelles on peut exprimer, sans erreur sensible, les rapports de tous les intervalles de la musique.

Ce mot est formé de *δέκα*, *dix*, & de *μέρις*, *partie*. (*J. J. Rousseau.*)

DÉCAMÉRIDE. Toutes les divisions de M. Sauveur n'étoient propres qu'à assigner en nombres rationels les rapports des sons tempérés : calcul absolument inutile dans la pratique. Tout ce qu'est capable d'accorder directement le meilleur accordeur d'orgue ou de clavecin, c'est une octave, une quinte, une quarte, une tierce majeure, difficilement une tierce mineure, au moins sur le clavecin & le piano-forté. A l'égard du ton majeur ou mineur, cela ne seroit possible que sur l'orgue à un accordeur bien exercé, sur des tuyaux de la plus grande dimension & avec un vent bien égal. Or, le ton est à-peu-près la sixième partie de l'octave. Qu'on juge d'après cela si la quarante-troisième partie de la même octave seroit appréciable ?

Il y a une marche plus expéditive & plus sure pour l'orgue & le clavecin, c'est d'accorder un de ces instrumens d'après un tempérament quelconque, le plus exactement possible ; de prendre ensuite sur un monocorde très long, les unissons de tous les sons de l'octave la plus grave ; & de rapporter exactement sur une régle de la longueur du monocorde, toutes ces divisions : c'est-à-dire, les lieux successifs du chevalet mobile.

A défaut d'instrument bien accordé, on peut déterminer soi-même par le calcul les points de division du monocorde. (Voyez *Tempérament* & *Monocorde.*)

(*M. l'abbé Feytou.*)

DÉCHANT ou DISCANT. *f. m.* Terme ancien par lequel on défignoit ce qu'on a depuis appelé contre-point. (Voyez *Contre-Point.*)
(*J. J. Rouffeau.*)
(Voyez *Difcant par M. Ginguené.*)

DÉCLAMATION. *f. f.* C'eft en mufique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la mélodie, l'accent grammatical & l'accent oratoire. (Voyez *Accent*, *Récitatif.* (*J. J. Rouffeau.*)

Déclamation. A cet article, nous joindrons une partie de celui de Cahuzac dans l'ancienne Encyclopédie, en fupprimant tout ce qui n'eft applicable qu'à l'état où étoit la mufique de fon temps. Il finit par une obfervation qui, dès ce temps même étoit jufte & vraie, & qui nous fournira quelques réflexions.

« La Déclamation, dit Cahuzac, eft le nom « qu'on donne au chant de fcène, que les muficiens « ont appelé improprement *récitatif.* (Voyez *ré-« citatif,*) Cette efpèce de *déclamation* n'eft & ne « doit être autre chofe que l'expreffion en chant du « fentiment qu'expriment les paroles. »

On a nommé *récitatif* les paroles qui contiennent l'expofition de la fcène, & qui doivent être *récitées*, en oppofition avec celles qui contiennent l'explofion, pour ainfi dire, des fentimens & des paffions, & qui doivent être *chantées.* Cette diftinction devoit fuffifamment avertir les compofiteurs françois de ne pas employer pour le fimple récit les mêmes formes qu'ils employoient pour le chant, dont il ne différoit que par l'obfervation de la mefure. Elle devroit auffi indiquer aujourd'hui aux chanteurs italiens que toutes les fois qu'ils tranfportent dans le récitatif les agrémens du chant, ils fe livrent à un abus condamnable. Au furplus la dénomination de récitatif feroit plus jufte fi la fcène ne contenoit jamais aucun mouvement, n'étoit jamais paffionnée, fi les paroles qui la compofent n'étoient fufceptibles que de l'accent oratoire & n'exigeaient aucune expreffion. Mais comme le poète lyrique au contraire tâche de donner à tous fes perfonnages des paffions plus ou moins fortes, & que la fcène lui fert à les développer, il eft évident que les paroles que les perfonnages débitent dans la fcène font fufceptibles d'une expreffion, non pas auffi marquée, auffi foutenue que celle des airs, mais toujours plus fenfible que celle du récit ordinaire. On devroit donc nommer *déclamation* & non pas récit, la manière de chanter la fcène, & tout l'art du récitatif devroit être d'approcher le plus poffible des accens de la *déclamation*, comme l'obferve Cahuzac. Il ajoute plus loin :

« Le fuccès des fcènes de *déclamation* dépend « prèfque toujours du poète. On ne connoit point « de fcène bien faite dans ce genre qui ait été man-« quée par un muficien, quelque médiocre qu'il ait été « d'ailleurs. Le chant de celles de Médée & Jafon a été « fait par l'abbé Pélegrin, qui n'étoit rien moins qu'un « muficien fublime. »

J'ai cru long-temps avoir le premier découvert cette vérité. Je m'étonne, en la trouvant fi anciennement exprimée, qu'elle n'ait pas été faifie par tous ceux qui s'occupent de la fcène lyrique; qu'elle ne foit pas aujourd'hui reconnue généralement. Le récitatif n'a point & ne fauroit avoir, non plus que la *déclamation* parlée, d'expreffion propre. L'un & l'autre ne peuvent marquer que la durée des fyllabes, l'élévation & l'abaiffement de la voix; mais ces deux efpèces d'accent oratoire ne font que la moindre partie de la *déclamation.* Son expreffion dépend de la fituation, du choix des mots, du fentiment qu'ils renferment, de l'ame & de la vérité qu'y met l'artifte en les prononçant. Qu'un beau vers foit *déclamé* fur les mêmes tons, ou chanté fur les mêmes notes par deux acteurs, l'un habile & l'autre médiocre, celui-ci n'obtiendra aucun effet, là où l'autre en a fait beaucoup. Qu'au contraire deux acteurs également intelligens déclament ce même vers avec des accents différens, mais pourtant convenables au perfonnage, ils cauferont tous deux une fenfation égale par des moyens oppofés. Que de même deux compofiteurs différens revêtent ce même vers de formes mélodiques tout à fait diffemblables, bien rendu par un bon acteur, il n'en produira pas moins tout fon effet.

Cahuzac finit par dire : « L'effort du génie a été « d'abord de trouver le chant propre à la langue « & au genre.... » & il en attribue le mérite à Lulli. C'étoit le préjugé de fon temps. Je ne faurois être de fon avis. Le récitatif inventé par Lulli, avoit le défaut d'offenfer la profodie dans toutes les finales, d'être néceffairement traînant, de quelque manière qu'on l'exécutât, & d'avoir des formes trop foutenues, trop approchantes du chant proprement dit. Précifément parce que le récitatif n'eft pas fufceptible d'expreffion, il faut éviter de lui en donner aucune, pour laiffer à l'acteur toute liberté à cet égard. Tel eft le récitatif italien, qui n'eft qu'une véritable mélopée. Dans la révolution mufıcale qui s'est opérée en france, la première réforme a porté fur le récitatif. Celui des italiens a fervi de modèle; mais en en prenant l'efprit, on ne devoit peut-être pas en copier les inflexions. Le récitatif italien contient les accens propres à la langue, à la *déclamation* italienne, c'étoit la *déclamation* françoife qu'il falloit tâcher d'imiter dans le récitatif françois. (Voyez *Récitatif.*)
(*M. Framery.*)

DÉCLAMATION NOTÉE. (Cet article tiré de l'ancienne Encyclopédie, eft de feu Duclos de l'académie françoife & hiftoriographe de france. On y reconnoîtra la pénétration, les connoiffances & la droiture d'efprit que cet objet épineux exigeoit & qui fe font remarquer dans tous les ouvrages que

feu Duclos a publiés : elles y sont souvent réunies à beaucoup d'autres qualités qui paroîtroient déplacées dans cet article ; car il est un ton propre à chaque matière.)

L'éclaircissement que je vais donner sur la *déclamation notée*, dépend de l'examen de plusieurs points ; & pour procéder avec plus de méthode & de clarté, il est nécessaire de définir, & d'analyser tout ce qui peut y avoir rapport.

La Déclamation théâtrale étant une imitation de la *déclamation* naturelle, je définirai seulement celle-ci : c'est une affection ou modification que la voix reçoit, lorsque nous sommes émus de quelque passion, & qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent, de la même manière que la disposition des traits de notre visage l'annonce à ceux qui nous regardent.

Cette expression de nos sentimens est de toutes les langues ; & pour tâcher d'en connoître la nature, il faut, pour ainsi dire, décomposer la voix humaine & la considérer sous divers aspects.

1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfans.

2°. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3°. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des tons.

4°. Dans la *déclamation*, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son & la substance même de la voix ; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

La voix considérée comme un son simple, est produite par l'air chassé des poumons, & qui sort du larynx par la fente de la glotte ; & il est encore augmenté par les vibrations des fibres qui tapissent l'intérieur de la bouche & le canal du nez.

La voix qui ne seroit qu'un simple cri, reçoit en sortant de la bouche, deux espèces de modifications qui la rendent articulée, & sont ce qu'on nomme la *parole*.

Les modifications de la première espèce produisent les voyelles, qui dans la prononciation dépendent d'une disposition fixe & permanente de la langue, des levres & des dents. Ces organes modifient par leur position, l'air sonore qui sort de la bouche ; & sans diminuer la vitesse, changent la nature du son. Comme cette situation des organes de la bouche, propre à former les voyelles, est permanente, les sons voyelles sont susceptibles d'une durée plus ou moins longue, & peuvent recevoir tous les degrés d'élevation & d'abaissement possibles : ils sont même les seuls qui les reçoivent ; & toutes les variétés, soit d'accent dans la prononciation simple, soit d'intonation musicale dans le chant, ne peuvent tomber que sur les voyelles.

Les modifications de la seconde espèce, sont celles que reçoivent les voyelles par le mouvement subit & instantané des organes mobiles de la voix, c'est-à-dire de la langue vers le palais ou vers les dents, & par celui des levres. Ces mouvemens produisent les consonnes, qui ne sont que de simples modifications des voyelles, & toujours en les précédant.

C'est l'assemblage des voyelles & des consonnes mêlées suivant un certain ordre, qui constitue la parole ou la voix articulée.

La parole est susceptible d'une nouvelle modification qui en fait la voix de chant. Celle-ci dépend de quelque chose de différent du plus ou du moins de vitesse, & du plus ou du moins de force de l'air qui sort de la glotte & passe par la bouche. On ne doit pas non plus confondre la voix de chant avec le plus ou le moins d'élévation des tons, puisque cette variété se remarque dans les accens de la prononciation du discours ordinaire. Ces différens tons ou accens dépendent uniquement de l'ouverture plus ou moins grande de la glotte.

En quoi consiste donc la différence qui se trouve entre la parole simple & la voix de chant ?

Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène, (*Element. har.*) 1°. que la voix de chant passe d'un dégré d'élévation ou d'abaissement à un autre dégré, c'est-à-dire, d'un ton à l'autre par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare ; au lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse par un mouvement continu : 2°. que la voix de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible, ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle de la voix de chant. Mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant ? Il y a eu une *Déclamation* tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, & le repos sur un ton. On remarque la même chose dans certains orateurs. Cependant cette *Déclamation* est encore différente de la voix de chant.

M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discussion & de recherche, la plus grande connoissance de la Physique, de l'Anatomie et du jeu méchanique des parties du corps, avoit particulièrement porté son attention sur les organes de la voix. Il observe 1°. que tel homme dont la voix de la parole est déplaisante, a le chant très-agréable, ou au contraire. 2°. Que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa voix de chant.

M. Dodart, en continuant ſes recherches découvrit que dans la voix de chant, il y a de plus que dans celle de la parole un mouvement de tout le larynx, c'eſt-à-dire, de cette partie de la trachée-artère qui forme comme un nouveau canal qui ſe termine à la glotte, qui en enveloppe & qui en ſoutient les muſcles. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx aſſis & en repos ſur ſes attaches dans la parole, & ce même larynx ſuſpendu ſur ſes attaches, en action & mû par un balancement de haut en bas & de bas en haut. Ce balancement peut ſe comparer aux mouvemens des oiſeaux qui planent, ou des poiſſons qui ſe ſoutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les ailes des uns & les nageoires des autres paroiſſent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations; mais ſi courtes & ſi promptes qu'elles ſont imperceptibles.

Le balancement du larynx produit dans la voix de chant une eſpèce d'ondulation qui n'eſt pas dans la ſim le parole. L'ondulation ſoutenue & modérée dans les belles voix, ſe fait trop ſentir dans les voix chévrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas ſe confondre avec les cadences & les roulemens, qui ſe ſont par des changemens très-prompts & très délicats de l'ouverture de la glotte, & qui ſont compoſés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

La voix, ſoit du chant, ſoit de la parole, vient toute entière de la glotte, pour le ſon & pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx : elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.

Il réſulte de ce qui vient d'être expoſé, que la voix de chant conſiſte dans la marche par ſaut d'un ton à un autre, dans le ſéjour ſur les tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité de la voix & la ſubſtance même du ſon.

Après avoir conſidéré la voix dans le ſimple cri, dans la parole & dans le chant, il reſte à l'examiner par rapport à la *Déclamation* naturelle, qui doit être le modèle de la *Déclamation* artificielle, ſoit théâtrale, ſoit oratoire.

La *Déclamation* eſt, comme nous l'avons déja dit, une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorſque paſſant d'un état tranquille à un état agité, notre ame eſt émue de quelque paſſion ou de quelque ſentiment vif. Ces changemens de la voix ſont involontaires; c'eſt-à-dire, qu'ils accompagnent néceſſairement les émotions naturelles, & celles que nous venons à nous procurer par l'art, en nous pénétrant d'une ſituation par la force de l'imagination ſeule.

La queſtion ſe réduit donc actuellement à ſavoir, 1°. Si ces changemens de voix, expreſſifs des paſſions, conſiſtent ſeulement dans les différens degrés d'élévation & d'abaiſſement de la voix, & ſi en paſſant d'un ton à l'autre, elle marche par progreſſion ſucceſſive & continue, comme dans les accens ou intonations proſodiques du diſcours ordinaire, ou ſi elle marche par ſauts comme le chant.

2°. S'il ſeroit poſſible d'exprimer par des ſignes ou notes, ces changemens expreſſifs des paſſions.

L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la *Déclamation*, ſuppoſe que ſes inflexions ſont du genre des intonations muſicales, dans leſquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, & qu'il eſt très-poſſible de les exprimer par les notes ordinaires de la muſique, dont il faudroit tout au plus changer la valeur; mais dont on conſerveroit la proportion & le rapport.

C'eſt le ſentiment de l'abbé du Bos, qui a traité cette queſtion avec plus d'étendue que de préciſion. Il ſuppoſe que la *Déclamation* naturelle a des tons fixes & ſuit une marche déterminée; mais ſi elle conſiſtoit dans des intonations muſicales & harmoniques, elle ſeroit fixée & déterminée par le chant même du récitatif. Cependant l'expérience nous montre, que de deux acteurs qui chantent ces mêmes morceaux avec la même juſteſſe, l'un nous laiſſe froids & tranquilles, tandis que l'autre, avec une voix moins belle & moins ſonore, nous émeut & nous tranſporte; les exemples n'en ſont pas rares: il eſt encore à propos d'obſerver que la *déclamation* ſe marie plus difficilement avec la voix de chant, qu'avec celle de la parole.

L'on en doit conclure, que l'expreſſion dans le chant eſt quelque choſe de différent du chant même & des intonations harmoniques, & que ſans manquer à ce qui conſtitue le chant, l'acteur peut ajouter l'expreſſion, ou y manquer.

Il ne faut pas conclure de là que toute ſorte de chant ſoit également ſuſceptible de toutes ſortes d'expreſſions. Les acteurs intelligens n'éprouvent que trop qu'il y a des chants très-beaux en eux-mêmes, qu'il eſt preſqu'impoſſible de ployer à une *déclamation* convenable aux paroles.

Nous pouvons encore remarquer, que dans la *déclamation* tragique, deux acteurs jouent le même morceau d'une manière différente, & nous affectent également; le même acteur joue le même morceau différemment avec le même ſuccès, à moins que le caractère propre du perſonnage ne ſoit fixé par l'hiſtoire, ou dans l'expoſition de la pièce. Si les inflexions expreſſives de la *déclamation* ne ſont pas les mêmes que les intonations harmoniques du chant, ſi elles ne conſiſtent ni dans l'élévation, ni dans l'abaiſſement de la voix, ni dans ſon renflement & ſa diminution, ni dans ſa lenteur & ſa rapidité, non plus que dans les repos & dans les ſilences; enfin ſi la *déclamation* ne réſulte pas de l'aſſemblage de toutes ces choſes, quoique la plupart l'accompagnent, il faut donc que cette expreſſion dépende de quelque autre choſe, qui affectant le ſon

même de la voix, la met en état d'émouvoir & de tranſporter notre ame.

Les langues ne ſont que des inſtitutions arbitraires, que de vains ſons pour ceux qui ne les ont pas appriſes. Il ne'n eſt pas ainſi des inflexions expreſſives des paſſions, ni des changemens dans la diſpoſition des traits du viſage : ces ſignes peuvent être plus ou moins forts, plus ou moins marqués; mais ils forment une langue univerſelle pour toutes les nations; l'intelligence en eſt dans le cœur, dans l'organiſation de tous les hommes. Les mêmes ſignes du ſentiment, de la paſſion, ont ſouvent des nuances diſtinctes qui marquent des affections différentes ou oppoſées. On ne s'y méprend pas; on diſtingue les larmes que la joie fait répandre, de celles qui ſont arrachées par la douleur.

Si nous ne connoiſſons pas encore la nature de cette modification expreſſive des paſſions qui conſtitue la *déclamation*, ſon exiſtence n'en eſt pas moins conſtante : peut-être en découvrira-t-on le mécaniſme.

Avant M. Dodart on n'avoit jamais penſé au mouvement du larynx dans le chant, à cette ondulation du corps même de la voix. La découverte que M. Ferrein a faite depuis, des rubans membraneux dans la production du ſon & des tons; fait voir qu'il reſte des choſes à trouver ſur les ſujets qui ſemblent épuiſés. Sans ſortir de la queſtion préſente, y a-t-il un fait plus ſenſible, & dont le principe ſoit moins connu, que la différence de la voix d'un homme & de celle d'un autre; différence ſi frappante, qu'il eſt auſſi facile de les diſtinguer que les phyſionomies.

L'examen dans lequel je ſuis entré fait aſſez voir que la *déclamation* eſt une modification de la voix diſtincte du ſon ſimple, de la parole & du chant, & que ces différentes modifications ſe réuniſſent ſans s'attirer. Il reſte à examiner s'il ſeroit poſſible d'exprimer par des ſignes ou notes, ces inflexions expreſſives des paſſions.

Quand on ſuppoſeroit, avec l'abbé du Bos, que ces inflexions conſiſtent dans les différens degrés d'élévation & d'abaiſſement de la voix, dans ſon renflement & ſa diminution, dans ſa rapidité & ſa lenteur, enfin dans les repos placés entre les membres des phraſes, on ne pourroit pas encore ſe ſervir des notes muſicales.

La facilité qu'on a trouvée à noter le chant, vient de ce qu'entre toutes les diviſions de l'octave on s'eſt borné à ſix tons fixes & déterminés, ou douze ſemitons, qui en parcourant pluſieurs octaves, ſe répètent toujours dans le même rapport, malgré leurs combinaiſons infinies. (M. Burette a montré que les anciens employoient pour marquer les tons du chant, juſqu'à 1620 caractères, auxquels Gui d'Arezzo a ſubſtitué un très-petit nombre de notes, qui par leur ſeule poſition ſur une eſpèce d'échelle, deviennent ſuſceptibles d'une infinité de combinaiſons. Il ſeroit encore très-poſſible de ſubſtituer à la méthode d'aujourd'hui une méthode plus ſimple, ſi le préjugé d'un ancien uſage pouvoit céder à la raiſon : ce ſeroient les muſiciens qui auroient le plus de peine à l'admettre, & peut-être à la comprendre.) Mais il n'y a rien de pareil dans la voix du diſcours, ſoit tranquille, ſoit paſſionnée; elle marche continuellement dans des intervalles incommenſurables, & preſque toujours hors des modes harmoniques : car je ne prétends pas qu'il ne puiſſe quelquefois ſe trouver dans une *déclamation* chantante & vicieuſe, & peut-être même dans le diſcours ordinaire, quelques inflexions qui ſeroient des tons harmoniques; mais ce ſont des inflexions rares, qui ne rendroient pas la continuité du diſcours ſuſceptible d'être notée.

L'abbé du Bos dit avoir conſulté des muſiciens, qui l'ont aſſuré que rien n'étoit plus facile que d'exprimer les inflexions de la *déclamation* avec les notes actuelles de la muſique; qu'il ſuffiroit de leur donner la moitié de la valeur qu'elles ont dans le chant, & de faire la même réduction à l'égard des meſures. Je crois que l'abbé du Bos & ces muſiciens n'avoient pas une idée nette & préciſe de la queſtion. 1°. Il y a pluſieurs tons qui ne peuvent être coupés en deux parties égales. 2°. On doit faire une grande diſtinction entre des changemens d'inflexions ſenſibles & des changemens appréciables : tout ce qui eſt ſenſible n'eſt pas appréciable, & il n'y a que les tons fixes & déterminés qui puiſſent avoir leurs ſignes; tels ſont les tons harmoniques; telle eſt à l'égard du ſon ſimple l'articulation de la parole.

Lorſque je communiquai mon idée à l'Académie, M. Freret l'appuya d'un fait qui mérite d'être remarqué. Arcadio Hoangh, Chinois de naiſſance, & très-inſtruit de ſa langue, étant à Paris, un habile muſicien qui ſentit que cette langue eſt chantante, qu'elle eſt remplie de monoſyllabes dont les accens ſont très-marqués pour en varier & déterminer la ſignification, examina ces intonations, en les comparant au ſon fixe d'un inſtrument. Cependant il ne put jamais venir à bout de déterminer le degré d'élévation ou d'abaiſſement des inflexions chinoiſes. Les plus petites diviſions du ton, telles que l'eptaméride de M. Sauveur, ou la différence de la quinte juſte à la quinte tempérée pour l'accord du clavecin, étoient encore trop grandes, quoi que cette eptaméride ſoit la quarante-neuvième partie du ton, & la ſeptième du comma : de plus, la quantité des intonations chinoiſes varioit preſque à chaque fois que Hoangh les répétoit; ce qui prouve qu'il peut y avoir encore une latitude ſenſible entre des inflexions très-délicates, & qui cependant ſont aſſez diſtinctes pour exprimer des idées différentes.

S'il n'eſt pas poſſible de trouver dans la proportion harmonique des ſubdiviſions capables d'exprimer les intonations d'une langue, telle que la chinoiſe, qui nous paroit très-chantante; ou trouveroit-on des

fubdivifions pour une langue prefque monotone comme la nôtre?

La comparaifon qu'on fait des prétendues notes de la *déclamation* avec celles de la chorégraphie d'aujourd'hui, n'a aucune exactitude, & appuie même mon fentiment. Toutes nos danfes font compofées d'un nombre de pas affez borné, qui ont chacun leur nom, & dont la nature eft déterminée. Les notes chorégraphiques montrent au danfeur quel pas il doit faire, & quelle ligne il doit décrire fur le terrain; mais c'eft la moindre partie du danfeur: ces notes ne lui apprendront jamais à faire les pas avec grace, à régler les mouvemens du corps, des bras, de la tête en un mot, toutes les attitudes convenables à fa taille, à fa figure, & au caractère de fa danfe.

Les notes déclamatoires n'auroient pas même l'utilité médiocre qu'ont les notes chorégraphiques. Quand on accorderoit que les tons de la *déclamation* feroient déterminés & qu'ils pourroient être exprimés par des fignes; ces fignes formeroient un dictionnaire fi étendu, qu'il exigeroit une étude de plufieurs années. La *déclamation* deviendroit un art encore plus difficile que la mufique des anciens, qui avoit 1620 notes. Auffi Platon veut-il que les jeunes gens, qui ne doivent pas faire leur profeffion de la mufique, n'y facrifient que trois ans.

Enfin cet art, s'il étoit poffible, ne ferviroit qu'à former des acteurs froids, qui par l'affectation & une attention fervile défigureroient l'expreffion que le fentiment feul peut infpirer; ces notes ne donneroient ni la fineffe, ni la délicateffe, ni la grace, ni la chaleur, qui font le mérite des acteurs & le plaifir des fpectateurs.

De ce que je viens d'expofer, il réfulte deux chofes: l'une eft l'impoffibilité de noter les tons déclamatoires, comme ceux du chant mufical, foit parce qu'ils ne font pas fixes & déterminés, foit parce qu'ils ne fuivent pas les proportions harmoniques, foit enfin parce que le nombre en feroit infini. La feconde eft l'inutilité dont feroient ces notes, qui ferviroient tout au plus à conduire des acteurs médiocres, en les rendant plus froids qu'ils ne le feroient en fuivant la nature.

Il refte une queftion de fait à examiner: favoir fi les anciens ont eu des notes pour la *déclamation*. Ariftoxène dit qu'il y a un chant du difcours qui naît de la différence des accens; & Denis d'Halicarnaffe, nous apprend que chez les Grecs, l'élévation de la voix dans l'accent aigu & fon abaiffement dans le grave, étoient d'une quinte entière, & que dans l'accent circonflexe, compofé de deux autres, la voix parcouroit deux fois la même quinte en montant & en defcendant fur la même fyllabe.

Comme il n'y avoit prefque aucun mot qui n'eût fon accent, ces élévations & abaiffemens continuels d'une quinte, devoient rendre la prononciation grecque affez chantante. Les Latins avoient ainfi que les Grecs, (Cic. *orat.* 57, quint. *l.* IX.) les accens aigu, grave & circonflexe, & ils y joignirent encore d'autres fignes, propres à marquer les longues, les brèves, les repos, la fufpenfion, l'accélération, &c. Ce font ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des fiécles poftérieurs, qu'on a prifes pour celles de la *déclamation*.

Cicéron, en parlant des accens, emploie le terme général de *fonus*, qu'il prend encore dans d'autres acceptions.

On ignore quelle étoit la valeur des accens chez les Latins; mais l'on fait qu'ils étoient, comme les Grecs, fort fenfibles à l'harmonie du difcours, ils avoient des longues & des brèves; les premières, en général, doubles des fecondes dans leur durée, & ils en avoient auffi d'indéterminées, *irrationales*. Mais nous ignorons la valeur de ces durées, & nous ne favons pas davantage fi dans les accens l'on partoit d'un ton fixe & déterminé; comme l'imagination ne peut jamais fuppléer au défaut des impreffions reçues par les fens, on n'eft pas plus en état de fe repréfenter des fons qui n'ont pas frappé l'oreille, que des couleurs qu'on n'a pas vues, ou des odeurs & des faveurs qu'on n'a pas éprouvées. Ainfi, je doute fort que les critiques qui fe font le plus enflammés fur le mérite de l'harmonie des langues grecque & latine, aient jamais eu une idée bien reffemblante des chofes dont ils parloient avec tant de chaleur. Nous favons qu'elles avoient une harmonie; mais nous devons avouer qu'elles n'ont plus rien de femblable, puifque nous les prononçons avec les intonations & les inflexions de notre langue naturelle, qui font très-différentes.

Je fuis perfuadé que nous ferions fort choqués de la véritable profodie des anciens; mais comme en fait de fenfation, l'agrément & le défagrément dépendent de l'habitude des organes, les Grecs & les Romains pouvoient trouver de grandes beautés dans ce qui nous déplairoit beaucoup.

Cicéron dit que la *déclamation* met encore une nouvelle modification dans la voix, dont les inflexions fuivoient les mouvemens de l'ame. (*Orator.* n°. 16) *Vocis mutationes totidem funt quot animorum, qui maximè voce moventur;* & il ajoute qu'il y a une efpèce de chant dans la récitation animée du fimple difcours. *Eft etiam in dicendo cantus obfcurior.*

Mais cette profodie qui avoit quelques caractères du chant, n'en étoit pas un véritable, quoi qu'il y eût des accompagnemens de flûtes; fans quoi il faudroit dire que Caius Gracchus haranguoit en chantant, puifqu'il avoit derrière lui une efclave qui régloit fes tons avec une flûte. Il eft vrai que la *déclamation* du théâtre, *modulatio fcenica*, avoit pénétré dans la tribune, & c'étoit un vice que Cicéron & Quintilien après lui, recommandoient d'éviter. Ce-

pendant on ne doit pas s'imaginer que Gracchus eût dans ses harangues un accompagnement suivi. La flûte, ou le *tonorion* de l'esclave ne servoit qu'à ramener l'orateur à un ton modéré, lorsque la voix montoit trop haut, ou descendoit trop bas. Ce flûteur qui étoit caché derrière Gracchus, *qui staret occultè post ipsum*, n'étoit vraisemblablement entendu que de lui, lorsqu'il falloit donner ou rétablir le ton. Cicéron, Quintilien & Plutarque, ne nous donnent pas une autre idée de l'usage du tonorion. *Quo illum aut remissum excitaret, aut à contentione revocaret.* Cic. L. III, de orat. *Cui concionanti consistens post eum musices fistulâ, quam* tonorion *vocant, modos quibus deberet intendi ministrabat.* Quintil. *lib.* I, *c. x.* Il paroît que c'est le diapason d'aujourd'hui.

« Caius Gracchus l'orateur, qui étoit de nature » homme âpre, véhément & violent en façon de » dire, avoit une petite flûte bien accommodée, » avec laquelle les musiciens ont accoutumé de conduire tout doucement la voix du haut en bas, » & du bas en haut, par toutes les notes, pour enseigner à entonner. & ainsi comme il haranguoit, » il y avoit l'un de ses serviteurs, qui étant debout » derrière lui, comme il sortoit un peu du ton en » parlant, lui entonnoit un ton plus doux & plus » gracieux, en le retirant de son exclamation, & » lui ôtant l'âpreté & l'accent colérique de la voix. « Plutarque, dans son traité *Comment il faut retenir la colère*, traduct. d'Amyot.

Les flûtes du théâtre pouvoient faire une sorte d'accompagnement suivi, sans que la *récitation* fut un véritable chant. « Il suffisoit qu'elle en eût quelques caractères. Je crois qu'on pourroit prendre un parti moyen entre ceux qui regardent la *déclamation* des anciens, comme un chant semblable à nos opéras, & ceux qui croient qu'elle étoit du même genre que celle de notre théâtre.

Après tout ce que je viens d'exposer, je ne serois pas éloigné de penser que les Romains avoient un art de noter la prononciation plus exactement que nous ne la marquons aujourd'hui. Peut-être même y avoit-il des notes pour indiquer aux acteurs commençans les tons qu'ils devoient employer dans certaines impressions, parce que leur *déclamation* étoit accompagnée d'une basse de flûte, & qu'elle étoit d'un genre absolument différent de la nôtre. L'acteur pouvoit ne mettre guère plus de sa part dans la récitation, que nos acteurs n'en mettent dans le récitatif de nos opéras.

Ce qui me donne cette idée, car ce n'est pas un fait prouvé; c'est l'état même des acteurs à Rome: ils n'étoient pas, comme chez les Grecs, des hommes libres qui se destinoient à une profession qui chez eux, n'avoit rien de bas dans l'opinion publique, et qui n'empêchoit pas celui qui l'exerçoit de remplir des emplois honorables. A Rome, ces acteurs étoient ordinairement des esclaves étrangers, ou nés dans l'esclavage : ce ne fut que l'état vil de la personne qui avilit cette profession. Le latin n'étoit pas leur langue maternelle, & ceux qui étoient nés à Rome ne devoient parler qu'un latin altéré par la langue de leurs pères & de leurs camarades. Il falloit donc que les maitres qui les dressoient pour le théâtre, commençassent par leur donner la vraie prononciation, soit par rapport à la durée des mesures, soit par rapport à l'intonation des accens; & il est probable que dans les leçons qu'ils leur donnoient à étudier, ils se servoient des notes dont les grammairiens postérieurs ont parlé. Nous serions obligés d'user des mêmes moyens, si nous avions à former pour notre théâtre un acteur normand ou provençal, quelque intelligence qu'il eut d'ailleurs. Si de pareils soins seroient nécessaires pour une prosodie aussi simple que la nôtre, combien en devoit on prendre avec des étrangers, pour une prosodie qui avoit quelques-uns des caractères du chant? Il est assez vraisemblable, qu'outre les marques de la prononciation régulière, on devoit employer pour une *déclamation* théâtrale, qui avoit besoin d'un accompagnement des notes pour les élévations & les abaissemens de voix d'une quantité déterminée, pour la valeur précise des mesures, pour presser ou ralentir la prononciation, l'interrompre, l'entrecouper, augmenter ou diminuer la force de la voix, &c.

Voilà quelle devoit être la fonction de ceux que Quintilien nomme *artifices pronuntiandi.* Mais tous ces secours n'ont encore rien de commun avec la *déclamation*, considérée comme étant l'expression des sentimens & de l'agitation de l'ame; cette expression est si peu du ressort de la nôtre, que dans plusieurs morceaux de musique, les compositeurs sont obligés d'écrire en marge dans quels caractères ces morceaux doivent être exécutés. La parole s'écrit, le chant se note, mais la *déclamation* expressive de l'ame ne se prescrit point : nous n'y sommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les passions qui nous agitent. Les acteurs ne mettent de vérité dans leur jeu, qu'autant qu'ils excitent en nous une partie de ces émotions. *Si vis me flere, dolendum est, &c.*

A l'égard de la simple récitation, celle des Romains étant si différente de la nôtre, ce qui pouvoit être d'usage alors, ne pourroit s'employer aujourd'hui. Ce n'est pas que nous n'ayons une prosodie à laquelle nous ne pourrions manquer sans choquer sensiblement l'oreille : un acteur ou un orateur qui emploieroit un *é* fermé bref au lieu d'un *è* ouvert long, révolteroit un auditoire, & paroîtroit étranger au plus ignorant des auditeurs, instruit par le simple usage; car l'usage est le grand maitre de la prononciation, sans quoi les règles surchargeroient inutilement la mémoire.

Je crois avoir montré à quoi pouvoit se réduire les prétendues notes déclamatoires des anciens, & la vanité du système proposé à notre égard. En recon-

noiſſant les anciens pour nos maîtres & nos modèles, ne leur donnons pas une ſupériorité imaginaire. Le plus grand obſtacle pour les égaler, eſt de les regarder comme inimitables. Tâchons de nous préſerver également de l'ingratitude & de la ſuperſtition littéraire.

Nos qui ſequimur probabilia, nec ultra id quod veriſimile occurrit progredi poſſumus, & refellere ſine pertinaciâ & refelli ſine iracundiâ parati ſumus. Cic. *Tuſcul.* 2. (*Duclos.*)

DÉCLAMATION. D'après la définition très-courte & très-juſte de Rouſſeau, on peut conſidérer dans la *déclamation* muſicale deux parties très-diſtinctes, dont l'une regarde le compoſiteur, & l'autre le chanteur, ou l'exécutant.

1. Le devoir du compoſiteur ſe modifie de deux manières, ſelon qu'il met ſur des paroles ou une mélodie meſurée comme dans les airs, ou une mélodie libre, comme dans le récitatif.

Dans les airs, il doit, autant qu'il eſt poſſible, ſans nuire à la beauté du chant, être fidèle aux lois de la *déclamation*, & *rendre par les inflexions & le nombre l'accent grammatical & l'accent oratoire.* C'eſt par le nombre, ou ce qui eſt la même choſe, par les diverſes valeurs des notes, qu'il rend l'accent grammatical; & par les inflexions ou les différentes intonations de la voix, qu'il obſerve l'accent oratoire.

Dans une langue telle que la nôtre, où la quantité n'eſt pas invariablement déterminée, on ſent que le compoſiteur eſt moins gêné par l'obſervation du premier de ces deux accens que par celle du ſecond. Nous avons peu de ſyllabes brèves qui ne ſe prêtent à l'être un peu plus ou un peu moins dans le chant; & il en eſt ainſi des longues. Pourvu qu'entre les longues & les brèves il y ait une différence ſenſible, & que des notes de l'une de ces deux valeurs ne ſoient pas miſes ſur des ſyllabes de l'autre, cela ſuffit dans les airs, ou dans la mélodie meſurée, & les convenances de la *déclamation* n'y exigent ni une brièveté, ni une longueur abſolue.

L'accent oratoire y eſt plus difficile & plus eſſentiel à obſerver. Pour être dans ſes airs fidèle à cette partie importante de la *déclamation* muſicale, il ne faut pas ſeulement que le compoſiteur connoiſſe bien ſon art, il faut encore qu'il ait une ame ſenſible & mobile, qui éprouve tour-à-tour les affections qu'il veut peindre; on ne ſauroit trop le redire, c'eſt lorſqu'il ſera touché lui-même, qu'il trouvera des ſons capables de toucher les autres; c'eſt alors que ſes airs, ſans ceſſer d'être chantans, réguliers, habilement conduits, ſeront en même temps parfaitement *déclamés.*

Dans le récitatif, la gêne impoſée par l'obſervation de l'accent grammatical diſparoît preſque entièrement, puiſque cette gêne réſulte de la meſure & de ſes ſubdiviſions ou temps, & que dans le récitatif il n'y a point de meſure fixe, point de temps déterminés; que le compoſiteur ſe borne à déſigner par différentes valeurs de notes, la quantité relative des ſyllabes, en laiſſant au chanteur le ſoin de modifier, juſqu'à un certain point, cette quantité, ſelon les différens degrés de lenteur ou de rapidité que celui-ci juge à propos de donner à ſon débit.

Mais quoique les inflexions de voix & les tours de chant propres au récitatif, paroiſſent infiniment bornés, c'eſt là ſur-tout que le muſicien doit ſcrupuleuſement obſerver l'accent oratoire. C'eſt principalement en cela que conſiſte la *déclamation* muſicale. Vous entendez un récitatif ſavamment modulé, richement accompagné, coupé de belles ritournelles: vous l'admirez; votre oreille eſt ſatisfaite; mais votre cœur n'eſt point touché; vous vous apercevez toujours qu'on chante, vous n'entendez point là de vraie *déclamation.* C'eſt qu'on renfle les ſons quand il faudroit ſe faire entendre à peine, que la voix s'élève quand elle devroit deſcendre, qu'elle s'abaiſſe quand la paſſion devroit la porter dans les cordes hautes, qu'elle monte & deſcend par ſauts, au lieu de reſter paiſiblement en place, ou répète inſipidement les mêmes notes, à l'inſtant où l'agitation du perſonnage devroit preſque à chaque ſyllabe la faire monter ou deſcendre.

C'eſt du récitatif paſſionné, où tous ces défauts ſont évités, où brillent toutes les perfections contraires, c'eſt de cette *déclamation* ſublime que les Italiens ont les premiers conçu l'idée, & qu'ils ont fourni les plus excellens modèles. Quelques-uns de leurs maîtres vivans ont ajouté aux richeſſes de la mélodie & de l'accompagnement dans les airs, les duos & les autres morceaux meſurés, mais non pas dans la partie de la ſcène; & l'on doit convenir qu'après les beaux récitatifs de Vinci, de Galuppi, de Jomelli, de Trajetta, il ne reſtoit plus rien à ajouter à la *déclamation* tragique.

Le mélange adroit des modulations douces & des tranſitions hardies; des notes précipitées ou ralenties à propos; des intonations, procédant par intervalles diſtans ou rapprochés, ſelon le ſentiment à peindre; des paſſages où la ſeule voix ſe fait entendre, & de ceux où elle eſt tantôt ſoutenue, tantôt ſuppléée par l'orcheſtre; l'art de couper quelquefois le récitatif par des traits de chant meſuré; celui de ménager par degrés une chaleur d'expreſſion toujours croiſſante, & d'amener une exploſion terrible; ce ſont là les reſſorts de la *déclamation* muſicale, que l'on trouve employés avec la profuſion la plus riche, ſurtout dans les partitions de Jomelli & de Trajetta, ſon imitateur.

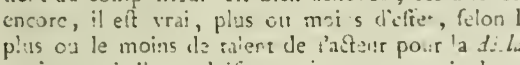
Après eux, quels pas la *déclamation* a-t-elle faits, ſoit en Italie, ſoit dans les diverſes contrées de l'Europe, où tous les genres de muſique vocale ne ſont que des imitations de la muſique italienne? parmi toutes

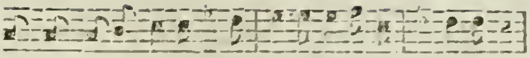
toutes les créations dont on a voulu chez nous faire honneur à M. Gluck, on cite particulièrement cette *déclamation* nouvelle, dont il n'avoit, disoit-on, trouvé le modèle nulle part. L'ignorance des François en musique, ne permit pas de lui disputer cette invention; mais ceux à qui étoient familiers les bons ouvrages des compositeurs ultramontains, ne virent dans cette partie des siens, que l'heureux emploi de ce qu'il avoit appris de ces grands maîtres. Je parle ici de la belle *déclamation* d'Orphée, d'Alceste, de plusieurs scènes d'Iphigénie, & non pas de cette *déclamation* bâtarde, moitié récitatif & moitié chant, qu'il adopta dans quelques autres opéras & sur tout dans Armide. Pour celle-là, je ne sais si l'invention lui en appartient; mais je sais bien quel supplice elle fait éprouver aux oreilles délicates, & dans quelles ennuyeuses bisarreries elle a entraîné ses mal-adroits imitateurs. (Voyez *Récitatif*.)

2. Considérée relativement à l'acteur, la *déclamation* musicale peut fournir des observations, mais seroit difficilement soumise à des règles. « L'expérience nous montre, dit fort bien M. Duclos, dans l'article ci-dessus, que de deux acteurs qui chantent les mêmes morceaux avec la même justesse, l'un nous laisse froids & tranquilles, tandis que l'autre, avec une voix moins belle & moins sonore, nous émeut & nous transporte. » Cette différence très-sensible dans les airs, l'est bien plus encore dans le récitatif. Dans les premiers, la durée des notes, leur rapport avec les paroles & avec l'accompagnement, sont fixés aussi invariablement que leur intonation, & si la voix qui les exécute est juste & belle, si la partie de la *déclamation* qui appartient au compositeur est bien achevée, ces airs ont encore, il est vrai, plus ou moins d'effet, selon le plus ou le moins de talent de l'acteur pour la *déclamation*, mais ils produisent toujours une partie de cet effet, & l'on ne peut du moins se méprendre sur leur caractère.

Mais le récitatif est pour ainsi dire tout entier à la merci des acteurs. J'ai dit plus haut, que le compositeur laisse à leur disposition le soin de modifier jusqu'à un certain point, la valeur & la quantité des syllabes, & qu'il se borne à en désigner la durée relative, par différentes valeurs de notes. Ainsi le même morceau de récitatif, exécuté par deux acteurs différens, devient plus ou moins lent, plus ou moins rapide, & reçoit par conséquent deux modifications très-décisives pour l'effet qu'il doit produire. En supposant même que ces deux acteurs donnent aux notes le même degré de lenteur ou de brièveté, il restera encore entre eux une différence plus essentielle, si l'un ne fait que les chanter, & si l'autre les *déclame*.

Prenons pour exemple ce trait si simple & si touchant de Didon,





Qu'il soit chanté par une actrice ordinaire dont la voix soit juste & jolie, mais qui ne trouve pas dans son ame le secret d'une *déclamation* pathétique, nous serons émus sans doute; nous le serions, même en n'entendant que les paroles, dans la situation intéressante où elles sont placées; nous le serons encore par les inflexions expressives & naturelles qu'a su y donner le compositeur, & par la justesse qu'il a mise dans la partie de la *déclamation* qui dépendoit de lui; mais cette émotion sera légère si la jolie voix ne fait que chanter, & si nous entendons toujours, sur ces touchantes paroles, les notes *la ut, ut si ut la*, &c.

Qu'une véritable actrice, qu'une Sainte-Huberti vienne ensuite réciter ces deux mêmes vers, notre émotion sera profonde, nos larmes couleront en abondance. Qu'aura-t-elle donc fait pour produire, avec les mêmes moyens apparens, une impression si différente? Elle n'aura pas changé une seule note; mais elle les aura fait toutes disparoître sous l'accent d'une *déclamation*, d'autant plus déchirante, qu'elle est simple & vraie comme les vers qu'elle exprime, & comme le sentiment renfermé dans ces vers. En prononçant *ma sœur*, elle saura donner à ce nom si doux l'accent & l'expression de la nature: la rapidité presqu'inarticulée qu'elle mettra dans ces deux mots, *embrassez-moi*, fera sentir l'effort qu'elle fait sur elle-même, & tout ce qu'a de doux & d'amer pour elle cet embrassement qui sera le dernier. *Je vais trouver enfin*, continue-t-elle; & dans ces paroles elle met une nuance de résolution & de courage; mais comment rendre la manière dont elle exprime le *repos* qu'elle veut paroître espérer? ou plutôt, comment ne pas entendre que ce repos funeste est celui de la mort? Enfin sa voix s'élevant avec peine, & retombant tout-à-coup sur ces mots: *après tant d'alarmes*, nous dit que son ame est affaissée sous le poids de ses maux, & ramène pour ainsi dire nos pensées sur tout ce qu'elle a souffert.

Tout cela n'explique point ce qu'il faut faire pour atteindre à une déclamation aussi parfaite; mais des règles vagues & insuffisantes le diroient encore moins, & ne vaudroient pas le souvenir de cet excellent modèle. S'il y a un moyen pour apprendre à l'imiter, c'est d'abandonner, pour ainsi dire, toutes les idées de l'art, & de revenir aux élémens de la *déclamation* naturelle, qui n'est autre chose, selon Duclos, qu'une *affection ou modification que reçoit notre voix, lorsque passant d'un état tranquille à un état agité, notre ame est émue de quelque passion ou de quelque sentiment vif*; ou bien, peut-on ajouter, lorsqu'après ces agitations, elle revient à un état doux & tranquille.

Voilà ce que fait la nature; voici par quel point de contact l'art communique avec elle, & va jusqu'à prendre sa place. « Ces changemens de la voix, con-

tinue le même auteur, sont involontaires, c'est-à-dire, qu'ils accompagnent nécessairement les émotions naturelles, & celles que nous venons à nous procurer par l'art, *en nous pénétrant d'une situation par la force de l'imagination seule.* »

C'est cette faculté de se pénétrer presque à volonté d'une situation quelconque, c'est cette souplesse d'imagination, jointe à une grande sensibilité d'ame & à un organe flexible qui en exprime tous les mouvemens, c'est cette réunion rare de qualités naturelles qui rend un acteur, en général, capable de bien déclamer. L'acteur lyrique doit y joindre une telle habitude du chant, une intonation si libre des notes les plus rapides, que la musique devienne pour lui un véritable langage, & dans sa bouche le même accent, la même impression des mouvemens de l'ame, que la simple parole.

En un mot, parler en chantant, c'est-à-dire, s'exprimer en sons appréciables & avec autant de vérité que l'acteur le plus consommé le fait par les sons de la voix parlée, voilà tout le secret du petit nombre de chanteurs & de cantatrices qui peuvent faire entendre sur nos théâtres une belle *déclamation* musicale.

(*M. Ginguené.*)

DÉCOMPTER. *v. n* C'est un des mots négligés par Rousseau dans son dictionnaire, quoique depuis long-temps il soit d'usage en musique. Lorsqu'en solfiant, la voix ne peut saisir un intervalle un peu éloigné, il faut *décompter*, c'est-à-dire, faire passer la voix par tous les degrés qui séparent cet intervalle, depuis la note d'où l'on part, jusqu'à celle où l'on veut arriver. Par exemple, dans la gamme d'*ut*, si du *sol* que tient ma voix, je veux descendre sur un *re*, & que mon oreille ne me rapelle pas la distance de cet intervalle, je *décompte*, & je dis, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, en donnant à chacune de ces cordes la juste intonation qu'elle doit avoir. Le son du *re* étant une fois trouvé, je remonte au *sol* pour redescendre ensuite d'un seul saut sur ce *re*. dont l'impression subsiste encore dans mon oreille. De même en montant; si d'un *ut*, je suis incertain pour aller trouver un *la*, je n'ai qu'à *décompter* ainsi : *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*; *ut*, *la*.

Ce mot commence à se perdre aujourd'hui, parce qu'on néglige ce qu'il exprime. Comme on n'enseigne plus guère la musique sans le secours d'un instrument, & particulièrement du clavecin, quand l'élève est incertain de l'intonation, le maître impatient, trouve plus court de lui faire entendre la note qu'il cherche, que de la lui laisser trouver lui-même en *décomptant*. L'élève, de son côté, se prête volontiers à ce qui favorise sa paresse, & lui épargne la peine de passer par des intonations intermédiaires, dont il n'est souvent pas plus sûr que de celle de l'intervalle desiré.

Cette peine, cependant, est avantageuse; car ce qui n'en coûte aucune, s'imprime bien moins avant dans la mémoire que ce qui n'y est entré qu'avec effort. C'est ce qui rend utile la méthode de *décompter*.

L'art de *décompter* est celui qu'on apprend dans les premières leçons du solfege, où, partant de la tonique, on enseigne à l'écolier à trouver par l'échelle, & ensuite d'un seul saut; tous les intervalles de l'octave; cette méthode devroit être pratiquée plus long-temps, & en nommant à l'élève, non pas les notes, mais les intervalles. Ce n'est pas la distance d'*ut* à *la* qu'il est essentiel de connoître, mais celle d'une sixte majeure, parce qu'alors cette sixte se reconnoîtra dans toutes les gammes & dans tous les modes. (V. *solfier.*)

(*Framery.*)

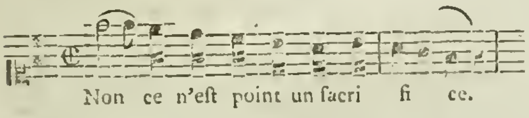
DÉCOUSU. *adj.* Ce terme appartient également à la rhétorique & à la musique : il s'applique au style. On dit qu'un style est *décousu*, quand les idées rassemblées par le compositeur manquent entre elles de liaison, quand elles sont incohérentes & disparates, quand le sujet en un mot est mal conduit. (Voyez *Conduite.*) Ce n'est pas que deux idées très-opposées ne puissent paroître ensemble dans le même morceau; mais alors leur liaison naît de leur opposition même. La négligence du rhythme est sur tout ce qui rend le style *décousu*. Ce défaut est aussi le propre des auteurs qui, avec peu d'imagination, enfantent péniblement leur musique phrase à phrase, & à des intervalles éloignés. Leur ame, qui ne peut plus retrouver la même situation, ne produit que des pensées détachées, qui ne peuvent jamais bien s'amalgamer. Chaque phrase aura, si l'on veut, l'expression juste de chaque vers, mais le tout manquera d'ensemble & d'unité. (Voyez l'excellent article de *Rousseau* au mot *Dessein.*)

C'est cette unité qu'offense le compositeur, qui dans un air, au lieu de rendre l'expression générale du sentiment qui doit animer le personnage, s'attache à peindre tous les mots. Il produira de l'effet néanmoins, parce que des pensées fortes émeuvent toujours, mais il n'aura point atteint le véritable but de l'art. On sait bien qu'un orateur véhément, énergique, peut, du haut de la tribune, remuer l'ame de ses auditeurs par un discours plein de traits vigoureux & saillans, quoi qu'inconséquent, contradictoire & *décousu*. Il entraine les esprits faciles à séduire, avant que la lente raison ait eu le temps de les éclairer; mais un moment de réflexion suffit pour détruire toute cette illusion; comme les vrais principes de l'éloquence sont bien connus parmi nous, cet échafaudage n'a pas un succès durable, & ce discours dépourvu de liaison & de logique, est bientôt réduit à sa juste valeur.

Si nous étions aussi éclairés en musique, beaucoup de morceaux qui ont excité l'enthousiasme,

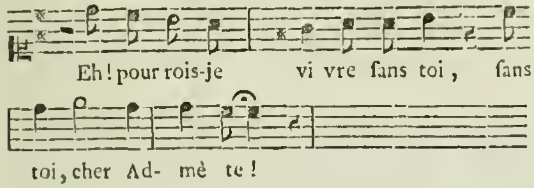
& qu'on a comblés d'éloges, ne paroîtroient pas, peut-être, auſſi dignes d'admiration. J'oſerai en citer un exemple, & le prendre dans l'*Alceſte* de Gluck, celui de nos compoſiteurs qui a le plus reuſſi par la force des penſées, mais dont le ſtyle me paroît le plus *découſu*. Je m'attends bien à trouver nombre de contradicteurs; mais l'Encyclopédie n'eſt pas un ouvrage du moment: peut-être qu'un jour notre nation, qui marche lentement dans la carrière des arts, mais qui finit toujours par arriver au but plus ſurement que toute autre, ſentira mieux le prix de cette unité ſur laquelle elle ſe montre ſi indifférente aujourd'hui.

L'air que je veux citer, commence par une phraſe iſolée, & dont l'analogue ne ſe retrouvera plus dans le reſte du morceau.



Je ne remarquerai point que la ſeconde partie de la première meſure, toute compoſée de doubles croches, oblige à en précipiter les paroles, ou à chanter cette meſure plus lentement que les ſuivantes; mais j'obſerverai qu'il ne ſe trouve pas une ſeule double croche ailleurs.

J'obſerverai encore que cette phraſe eſt de deux meſures, & que la ſuivante eſt de trois. (Voyez *rhythme.*)



1°. La première phraſe a commencé par un frappé, par une note tenue; celle-ci commence ſur un levé, & par quatre notes égales.

2°, La phraſe poétique eſt ſuſpendue après le ſecond vers,

Eh! pourrois-je vivre ſans toi!

la phraſe muſicale ne l'eſt point. Aſſurément, il n'y a pas de bon déclamateur qui ne fît un repos très-ſenſible après ce vers, pour mieux faire reſſortir le redoublement d'expreſſion du vers ſuivant.

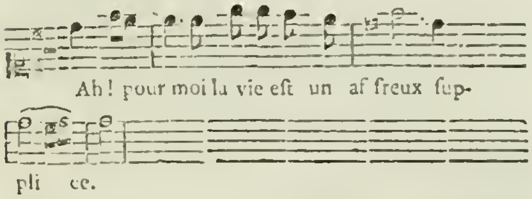
3°. La troiſième meſure offre une forme toute différente des autres, elle eſt compoſée d'une blanche en ſyncope entre deux noires. On ne retrouve pas non plus la pareille dans tout le chant de l'air, mais on retrouve cette forme dans les ritournelles. Ces ritournelles n'ont donc annoncé qu'une ſeule meſure, & ne ſont point analogues avec tout ce qui conſtitue le morceau.

4°. La phraſe finit par une moitié de vers.

Sans toi cher Admète.

Il en réſulte une cacophonie déſagréable, en ce que le premier vers étant féminin, cet hémiſtiche également féminin ne rime point avec lui. Les oreilles ſenſibles doivent être choquées de cette diſcordance. Je conviens que le poète partage la faute; ſon ſens eſt abſolument fini au premier hémiſtiche, & le ſecond qui le termine ſe lie avec le vers ſuivant. Ces enjambemens ne peuvent ſe ſupporter; & quand un poète ignorant en muſique ſe les permet, le compoſiteur doit les réprouver.

5°. Le petit bout de ritournelle qui a ſéparé le premier vers du ſecond, eſt compoſé de groupes de notes par leſquelles l'auteur a voulu exprimer les ſoupirs d'Alceſte. Cette idée eſt juſte, mais il falloit la ſuivre; elle eſt employée auſſi de la ſeconde phraſe à la troiſième, & elle ne reparoît plus. La première fois on entend deux de ces ſoupirs, on en entend trois la ſeconde.



Nous avons vu que la première phraſe eſt de deux meſures, la ſeconde de trois; celle-ci eſt de quatre. Elle ne s'accorde pas plus pour la forme avec les ſuivantes, qu'avec les précédentes. On voit qu'à chaque vers, à chaque mot, l'auteur a changé d'idées. Par la rapidité des notes de la première meſure, il a voulu peindre l'abandon d'Alceſte; il a mis une exploſion de ſentiment ſur le mot *cher Admète*, & tout-à-coup ſon attention s'eſt portée ſur l'expreſſion du mot *affreux*, qu'il rend par une modulation inattendue.

Je ne pouſſerai pas plus loin cet examen, qu'on peut ſuivre aiſément la partition ſous les yeux. Tout ce morceau eſt fait de la même manière; on n'y voit pas une phraſe qui correſponde à l'autre, & qui préſente la moindre idée d'unité. Ceux qui ne voient dans la muſique que ces expreſſions partielles, me ſemblent bien loin des véritables procédés de cet art; d'ailleurs ne ſentent-ils pas, qu'ôter à la mélodie ſes formes régulières, c'eſt comme ſi on ôtoit à la poéſie la verſification. La correſpondance exacte de toutes les parties, eſt ce qui conſtitue la beauté dans les arts: on l'exige dans la peinture, dans l'architecture, dans la poéſie; la muſique ſeroit donc le ſeul art qui n'en eût pas beſoin! Elle lui eſt au con-

traire d'autant plus eſſentielle, ſelon moi, que cet art, conſidéré comme langage, comme expreſſion, n'a pas de baſe dans la nature, & qu'on ne ſauroit être dédommagé par une imitation fidelle, de tout ce qu'on perd du côté de la ſymmétrie & des autres beautés de convention. (*M. Framery.*)

DÉDUCTION. *ſ. f.* Suite de notes montant diatoniquement ou par degrés conjoints. Ce terme n'eſt guère en uſage que dans le plain-chant. (*J. J. Rouſſeau.*)

DÉDUCTION. Ce mot veut dire *conduite*, du mot latin *deductio*. C'eſt le nom que Guido d'Arrezzo, donne à la ſuite des notes de ſa gamme, quand on les entonne en montant : ainſi *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, ſont une déduction, parce que, *per has deducitur vox ;* mais quand elles vont en deſcendant, comme *la*, *ſol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, il les appeloit réduction, parce que, *per has reducitur vox.* (*Broſſard.*)

DÉDUCTION. Les ſavans qui veulent apprendre l'hiſtoire & ſuivre les progrès d'un art quelconque, doivent trouver dans les dictionnaires des beaux arts tous les mots vieillis ou tombés en déſuétude. L'exactitude de cette eſpèce de nomenclature leur facilite ſingulièrement la lecture des anciens traités. Cette partie d'un dictionnaire, eſt la ſeule qui puiſſe leur être vraiment utile.

Déduction n'eſt pas même maintenant en uſage dans le plain-chant. (*M. l'abbé Feytou.*)

DEGRÉ *ſ. m.* Différence de poſition ou d'élévation qui ſe trouve entre deux notes placées dans une même portée. Sur la même ligne ou dans le même eſpace, elles ſont au même *degré ;* & elles y ſeroient encore, quand même l'une des deux ſeroit hauſſée ou baiſſée d'un ſemi-ton par un dièſe ou par un bémol. Au contraire, elles pourroient être à l'uniſſon, quoique poſées ſur différens *degrés ;* comme l'*ut* bémol & le *ſi* naturel; le *fa* dièſe & le *ſol* bémol, &c.

Si deux notes ſe ſuivent diatoniquement, de ſorte que l'une étant ſur une ligne, l'autre ſoit dans l'eſpace voiſin, l'intervalle eſt d'un *degré ;* de deux ſi elles ſont à la tierce; de trois, ſi elles ſont à la quarte; de ſept, ſi elles ſont à l'octave, &c.

Ainſi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des *degrés* diatoniques qui ſéparent les deux notes.

Ces *degrés* diatoniques ou ſimplement *degrés*, ſont encore appelés *degrés conjoints*, par oppoſition aux *degrés disjoints*, qui ſont compoſés de pluſieurs *degrés* conjoints. Par exemple, l'intervalle de ſeconde eſt un *degré* conjoint; mais celui de tierce eſt un *degré* disjoint, compoſé de deux *degrés* conjoints; & ainſi des autres (Voyez *Conjoint*, *Disjoint*, *Intervalle.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Obſervation ſur l'article précédent.

En n'appliquant le mot *degré*, comme le fait Rouſſeau, qu'aux lignes & aux eſpaces qui compoſent une portée, ſon article eſt juſte; mais encore ne l'eſt-il que juſqu'à un certain point, car il n'eſt pas vrai de dire que : « deux notes pourroient être à l'uniſſon, quoique poſées ſur différens *degrés*, comme l'*ut* bémol & le *ſi* naturel, &c. » Ces deux notes ne ſont à l'uniſſon que ſur nos inſtrumens à touches, par l'impuiſſance où ils ſont encore de les exprimer autrement. Mais comme le mot *degré* s'applique également aux notes qui compoſent l'échelle, abſtraction faite de leur poſition ſur les lignes ou les eſpaces, l'article de Rouſſeau manque tout à fait de juſteſſe dans ce ſens.

Deux notes portant le même nom (par le vice de notre nomenclature muſicale) dont l'une eſt hauſſée par un dièze, ou baiſſée par un bémol, ne ſont pas ſur le même *degré*, car on dit : parcourir l'échelle par *degrés* chromatiques. Or, trois *degrés* chromatiques de ſuite, offrent néceſſairement deux notes du même nom qui n'ont pas le même ſon, comme *ut*, *ut* *, *re ; ut* *, *re*, *re* * ; *re*, *mi* ♭ *mi* ♮, &c. (*M. Framery.*)

DEGRÉ. Les *degrés* ne ſont nommés conjoints ou disjoints, que relativement à la gamme diatonique; car, abſolument parlant, il n'y a point de *degrés* conjoints; puiſqu'il n'y a point de diviſion du ton qui ne ſoit ſuſceptible d'une diviſion ultérieure, & qu'il n'y a point d'intervalle ſi petit, pourvu que ſon rapport ſoit rationel, qui ne ſe trouve compris dans la ſérie des intervalles harmoniques. Il y a même une ſérie qui n'eſt abſolument formée que d'intervalles disjoints, c'eſt celle des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13; car on voit clairement qu'elle a pour adjacentes la ſérie des nombres pairs, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, &c., ſur laquelle elle ſe réſout, (Voyez mon art. *B. F.* n°. 1, neuvième expérience.) Mais ce qui eſt vrai dans le ſyſtême harmonique naturel, ne l'eſt pas dans le ſyſtême moderne. Dans le premier, par exemple, l'accord *re*, *fa*, *la*, *ſi*, 9, 11, 13, 15, eſt tout formé de tierces, puiſqu'on peut intercaller entre ſes ſons, l'accord *mi*, *ſol*, *la*, 10, 12, 14, auſſi tout formé de tierces. (Voyez *La table de la génération harm.*, col. I & II.) Dans le ſyſtême moderne, les notes *la*, *ſi*, forment une ſeconde.

De ces deux ſyſtêmes, quel eſt le préférable? C'eſt à l'expérience à décider. Or tous les ſons du clavecin naturel, c'eſt-à-dire, de celui dont tous les ſons forment une progreſſion harmonique par les longueurs, ou arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. par les vibrations; tous ces ſons, dis-je, forment un accord parfait. (Voyez mon art. *Baſſe fond*, n°. 1, hui-

tième expérience.) Tous les ſons du clavecin ordinaire, frappés à la fois, forment une horrible cacophonie. Le ſyſtême naturel eſt donc le plus conſonnant, le plus harmonieux. Eſt-il auſſi le plus facile dans la pratique? (Voyez mes art. *Clavier*; *Clef*, *Clef tranſpoſée*, *Fugue*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

DEIOS. Nom d'un air, ou nom de flûte des Grecs. (*M. de Caſtilhon.*)

DÉMANCHER. *v. n.* C'eſt ſur les inſtrumens à manche, tels que le violoncelle, le violon, &c ôter la main gauche de ſa poſition naturelle pour l'avancer ſur une poſition plus haute ou plus à l'aigu (Voyez *poſition*) Le compoſiteur doit connoître l'étendue qu'a l'inſtrument ſans *démancher*, afin que, quand il paſſe cette étendue & qu'il *démanche*, cela ſe faſſe d'une manière praticable. (*J. J. Rouſſeau.*)

DEMANDE. *ſ. f.* ou *propoſition.* On appelle quelquefois ainſi dans une fugue, ou dans tout autre morceau où l'imitation eſt employée, le ſujet que l'on propoſe à imiter; & la phraſe qui y correſpond ſe nomme réponſe. Cette phraſe propoſée ſe nomme auſſi le *ſujet*, le *deſſein*, le *motif*, &c. En italien, la *Guida*. (Voyez *Imitation*.) (*M. Framery.*)

DEMI-BATON. On appelle quelquefois le bâton de deux meſures, *demi-bâton*, à cauſe qu'il eſt tant en valeur qu'en figures, la moitié du *bâton*, proprement dit, qui vaut quatre meſures. (Voyez *bâton*.) (*M. de Caſtilhon.*)

DEMI-DESSUS. Quelques muſiciens ont appelé ainſi le *deſſus*. (Voyez *Deſſus*.) (*M. de Caſtilhon.*)

DEMI-JEU. *A demi-jeu*, ou ſimplement *A demi*. Terme de muſique inſtrumentale qui répond à l'italien, *ſotto voce*, ou *mezza voce*, ou *mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *fort* & le *doux*. (*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-MESURE. *ſ. f.* Eſpace de temps qui dure la moitié d'une meſure. Il n'y a proprement de *demi-meſures* que dans les meſures dont les temps ſont en nombre pair: car dans la meſure à trois temps, la première *demi-meſure* commence avec le temps fort, & la ſeconde à contre-temps, ce qui les rend inégales. (*J. J. Rouſſeau.*)

DEMI-MESURE. Dans une muſique bien cadencée, c'eſt-à-dire marquant bien la meſure, une *demi meſure* eſt un temps de la meſure à deux temps: elle en vaut deux dans la meſure à quatre. Pour cela, il faut que chaque temps, dans une meſure quelconque, ſoit formé par un ſon fondamental: que la meſure à deux temps ſoit formée de deux ſons fondamentaux, l'un impair, qui produit le levé, l'autre pair, qui produit le frappé: la meſure à trois temps de deux ſons impairs, le premier pair par rapport au ſecond, mais impair par rapport au dernier temps de la meſure antécédente; le ſecond impair & levé par rapport au dernier qui eſt pair, & qui répond au frappé. De même la meſure à quatre temps, a trois ſons fondamentaux impairs & un pair. (Voyez mon art. *baſſe-fond*, n°. III.) Je diſtingue, comme on voit, la meſure des notes compriſes entre les barres. Le repos ſuppoſe la marche; le frappé ſuppoſe le levé. Les Grecs, ſenſibles & délicats, avoient leur tétracorde, c'eſt-à-dire, leur gamme, compoſée d'après cette obſervation: *ſi*, *ut*; *re mi*, 15, 16, 18, 20, ou 15, 16, 9, 10, c'eſt-à-dire, levé, frappé. (Voyez mon art. *baſſe fond*, n°. III.) Je ne dis pas qu'ils aient fait cette obſervation: les inventeurs, ou plutôt les obſervateurs du tétracorde grec, trouveront ce chant, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, tout fait ſur la baſſe-fond., *ut*, *ut*, *ſol*, *ut*, 1, 2, 3, 4. (Voyez *Quaternaire*.)

Les Grecs, dira-t-on, ne ſentirent pas la néceſſité de faire précéder le levé par le frappé, puiſqu'ils ajoutèrent le *la* proſlambanomène à leur ſyſtême général? Oui, à leur ſyſtême, & non pas à leur tétracorde. A leur ſyſtême, afin d'en compléter le diſdiapaſon, c'eſt-à-dire, les deux octaves, leur ſyſtême commençant au grave, par un *ſi*, & finiſſant à l'aigu, par un *la*. D'ailleurs, ſi cette objection détruiſoit la juſteſſe & la ſolidité de mon principe, j'en ſerois quitte pour refuſer nettement aux Grecs, l'honneur de l'invention de leur tétracorde. (Voyez mon art. *Genre*.)

Dans la muſique moderne, il faut bien ſe garder de confondre meſure avec cadence. De la muſique exactement toiſée, meſurée, on en trouve entre meſure: de la muſique cadencée (je parle de l'harmonie, car le goût ſeul dicte des chants qui le ſont parfaitement) il ne faut pas eſpérer d'en entendre, tant que les compoſiteurs n'auront pas d'autres rudimens de muſique que ceux qu'on leur a mis entre les mains, qu'ils conſultent & qu'ils communiquent à leurs élèves. (Voyez mon art. *meſure*.) Pour donner de la cadence à l'harmonie, c'eſt-à-dire, pour la faire ſentir dans toutes les parties, il faudroit connoître les accords correſpondans au levé; ceux qui répondent au frappé; ceux qui terminent la phraſe, ceux qui ne font qu'en marquer les différens membres. (Voyez mon art. *fondamental* & *ponctuer*.) C'eſt ce qu'ignorent parfaitement la majeure partie des harmoniſtes, qu'on réduiroit à un ſilence abſolu, ſi on leur ôtoit leur clavecin, c'eſt-à-dire, leur tatonnement. (*M. l'abbé Feytou.*)

DEMI-PAUSE. *ſ. f.* Caractère de muſique qui ſe fait comme il eſt marqué dans la *fig.* 133, *pl. de muſ.* & qui marque un ſilence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-meſure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des meſures de différentes valeurs, & que celle de la *demi-pauſe* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une meſure que quand la meſure entière vaut une ronde; à la différence de

la pause entière qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite. (Voyez *Pause*.)

(*J. J. Rousseau.*)

DEMI-QUART de *mesure*, (Voyez *Demi-soupir.*)

DEMI-SOUPIR. Caractère de musique qui se fait comme il est marqué dans la *fig.* 134, *pl. de mus.* & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir. (Voyez *Soupir.*)

(*J. J. Rousseau.*)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au *demi-temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant de la demi-mesure par rapport à la mesure.

(*J. J. Rousseau.*)

* Demi-temps. Rousseau a dit de la *demi-mesure*, par rapport à la mesure, qu'il n'en pouvoit exister que dans les mesures, ou les temps sont en nombre pair, & cela est sensible. Le nombre trois n'est pas divisible par moitié sans fraction; & comme les mesures ne se divisent que par les temps, une mesure à trois temps seroit donc composée de deux portions, dont l'une ne contiendroit qu'un temps, & l'autre en contiendroit deux, ce qui ne seroit pas une division égale & par-conséquent des demi-mesures: mais cela n'est pas applicable aux temps, qui se divisent très-bien par moitié.

Il est probable que Rousseau a voulu parler des temps composés de trois notes, comme le sont ceux de la mesure à $\frac{6}{8}$. Alors il ne devoit pas craindre de se répéter, pour se faire entendre d'une manière claire; car en transportant au *demi temps*, comme il le propose, ce qu'il a dit de la demi-mesure, il en résulteroit » qu'il n'y a proprement de *demi-temps* que dans les » mesures dont les temps sont en nombre pair: » Ce qui n'est pas vrai. Il auroit du dire.:

Il n'y a proprement de *demi-temps* que dans ceux qui sont composés de notes en nombre pair, car dans les trioles & dans les temps de la mesure à $\frac{6}{8}$, formés de trois notes, on ne peut trouver de *demi-temps*, le nombre trois n'étant pas divisible sans fraction.

(*M. Framery.*)

Demi-temps. « Il ne faut point appliquer au *demi-temps*, par rapport au temps, ce que j'ai dit ci-devant » de la demi-mesure, par rapport à la mesure. » Chaque temps d'une mesure quelconque doit porter sur un son fondamental. A l'égard des parties égales ou inégales d'un seul temps, elles doivent être formées des harmoniques du son fondamental de ce temps. Exemple. (Voyez la table de la *générat. harm.* col. I, II, III, IV.)

Il n'est même pas nécessaire de choisir, comme je l'ai fait, deux notes d'un temps impair, puisqu'on a la liberté de parcourir tous les harmoniques d'un son fondamental pendant sa résonnance, & alors on peut sauver seulement la note de la plus grande valeur de cette tirade, ou la dernière, lorsqu'elles sont toutes d'égale valeur, ou les faire sauver toutes sur une tirade correspondante; c'est de cette dernière manière qu'on pratique la salvation des accords arpégés.

(*M. l'abbé Feytou.*)

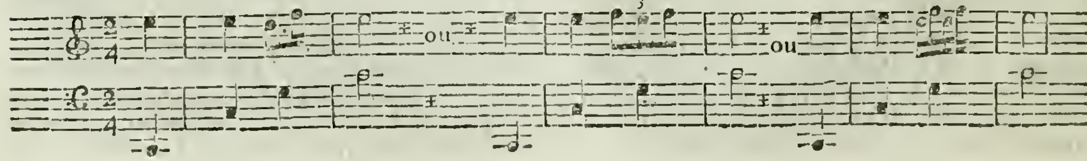
DEMI-TON. Intervalle de musique valant à-peu-près la moitié d'un ton, & qu'on appelle plus communément *semi-ton.* (Voyez *semi-ton.*)

(*J. J. Rousseau.*)

DESCENDANT. Marche *descendante*. C'est celle d'un chant qui procède de l'aigu au grave. Tels étoient, suivant l'auteur du mémoire sur la musique des anciens, Paris, 1770, les chants grecs, & spécialement celui de leurs tétracordes, que l'on doit entonner en descendant de la note à l'hypate; faire le contraire, « c'est à-peu-près interpréter de l'hébreu ou du sy- » riaque, en le lisant à l'européenne, je veux dire de « gauche à droite. » Mém. cité p. 106.

2°. L'auteur prétend qu'il étoit impossible à Rameau de découvrir le principe du tétracorde en l'entonnant, comme il a fait, du grave à l'aigu. « Si le » hasard eût fait entonner à Rameau le tétracorde, » comme le chantoient les grecs, en descendant, il » eût surement été pénétré de l'impression du mode » mineur de *la*, ou même de celle du mode mineur de » *mi*, selon le degré d'attention qu'il eût donné à son » chant. » Je ne copie pas ce qui suit, parce qu'il me paroît totalement opposé aux idées que nous attachons à ces mots: *mode majeur* & *mode mineur.* (*Ibidem.*)

3°. Après avoir essayé au commencement de son mémoire, de concilier le systême diatonique grec avec la basse fondamentale de Rameau (avertissement, p. XVI.) L'auteur nie formellement que l'harmonie soit entrée pour quelque chose dans la formation du tétracorde. « Si cela ne gênoit pas un compositeur, je » voudrois lui donner la basse grecque à faire au té- » tracorde *mi*, *re*, *ut*, *si*. Il se souviendra que chaque » note de ce chant ne peut former contre la basse, que » la quarte, la quinte ou l'octave, car c'est là toute » l'harmonie des grecs. Ce sont là tous leurs outils, » & un moderne peut encore aujourd'hui s'assurer par » lui-même de ce qu'il seroit possible de produire avec » ces outils. L'énumération que je viens d'en faire, » & qu'on trouve chez tous les auteurs grecs, met » aujourd'hui la question sur l'harmonie des anciens



» entre les mains du simple compositeur : il peut très-
» aisément la décider. Je répète ici les accords des
» Grecs : la quarte, la quinte, l'octave & leurs ré-
» pliques, & sur tout point de dissonnances, ni de
« suspensions, & par conséquent point de prépara-
» tion ou de résolution exigées. » Mem. cité p. 196.

1°. Je conviens qu'il y a une différence entre un chant ascendant & un chant descendant, sur-tout entre la gamme ascendante, & la même gamme prise en descendant ; mais à l'avantage de quel chant est cette différence ? J'observerai d'abord à l'auteur du mémoire cité, que le premier mouvement fondamental, celui d'octave, (je prie l'auteur de lire mon art. *basse-fond.* n°. II.) ne produit que des salvations à l'aigu, c'est-à-dire, que tout son de la colonne impaire se résout en montant, sur le son le plus proche, dans la colonne paire adjacente ; donc la marche ascendante est la plus naturelle.

2°. La gamme naturelle, la gamme harmonique n'a point d'harmonie dans le genre diatonique en descendant ; elle ne peut être absolument accompagnée que d'accords parfaits majeurs, & conséquemment par une musique a tout orchestre. (Voyez mon art. *gamme*, *accompagnement des gammes.*) Donc la gamme diatonique descendante, donne un chant moins naturel que l'ascendante ; car les chants les plus naturels sont donnés par la basse fondamentale la plus simple, & par l'harmonie la plus naturelle, qui est sans contredit, celle du genre diatonique.

3°. Aucun harmoniste ne conviendra que la différence des marches d'un même chant, produise une différence de modes. S'il est démontré par Rameau, que la basse fondamentale du chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, est *sol*, *ut*, *sol*, *ut*, & appartient au mode d'*ut* ; il est incontestable que le chant *mi*, *re*, *ut*, *si*, doit appartenir au même mode d'*ut*, quand même il n'auroit pas la même basse fondamentale, en descendant qu'en montant. Pourquoi cela ? c'est que deux sons adjacens comme *mi*, *re*, ou *re*, *mi*, reproduisent la même basse tonique, dans quelque ordre qu'on les prenne. (Voyez *Basse tonique.*)

4°. Si l'auteur veut me charger de faire la basse fondamentale du chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, je lui ferai une basse dans les rapports 1, 2. 3, 4, tout purs. (Voyez mon art. *basse-fond.*, n°. IV, & *Quaternaire.*)

5°. Je conviens avec l'auteur du nombre des consonnances grecques ; mais je ne conviens point que ces consonnances formassent *tous leurs accords parfaits*, *imparfaits & dissonnans.* (Voyez *mémoire cité*, p. 196.) Cela peut être, mais je n'en ai encore vu la preuve nulle part.

6°. En supposant que les grecs n'aient point eu d'harmonie ; qui nous assurera qu'ils sont les inventeurs de leurs tétracordes ? (je ne parle que du premier) et que les inventeurs de ce premier n'aient pas pris ce chant dans l'harmonie d'une basse fondamentale très-simple ? (V. mon art. *Genre* & *Quaternaire.*)

7°. Je ne terminerai pas cet article seulement par des doutes sur le point en question. Voici une décision irréfragable. « On appelle *marche*, dit Aristide Quin-
» tilien, édit. de Meibom, p. 19 & 29, une suite de
» sons qui procèdent par intervalles conjoints. Il y a
» trois espèces de marches, la directe, la rétrograde
» & la sinueuse. La directe, est celle qui va du *grave*
» *à l'aigu*, la rétrograde va *en sens contraire*, la sinueuse
» va en tout sens. » (*M. l'abbé Feytou.*)

DESCENDRE. *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere* ; c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de noter.

(*J. J. Rousseau.*)

DESSEIN. *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux chants & une bonne harmonie ; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un*. Cette unité doit règner dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élégante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi bien que le poète & le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés, des musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties que consiste la perfection du *dessein*, & c'est sur tout en ce point que l'immortel Pergolese a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derrière lui tous ses rivaux. Son *Stabat Mater*, son *Orfeo*, sa *Serva Padrona*, sont dans trois genres différens, trois chefs-d'œuvres de *dessein* également parfaits.

Cette idée du *dessein* général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose. Ainsi l'on dessine un air, un duo, un chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue, selon les règles d'une bonne modulation, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, & qu'il ne se représente pourtant

jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'est une faute de *dessein* de laisser oublier son sujet; c'en est une plus grande de le poursuivre jusqu'à l'ennui.

(*J. J. Rousseau.*)

DESSEIN. (ou plutôt *Dessin.*) Pour rendre plus claire une distinction qui n'est qu'indiquée dans cet article de Rousseau, je dirai que *le dessin* existe, soit dans chacune des parties d'un ouvrage lyrique, soit dans son ensemble.

L'ouvrage est composé d'actes & de scènes : les scènes le sont de récitatif, de symphonie & d'airs à une ou plusieurs voix.

La méthode que prescrit Rousseau pour distribuer le sujet d'un air proprement dit, d'un duo, ou d'un chœur, & pour en tracer le *dessin*, est en quelque sorte mécanique. Un motif heureux, ainsi répété dans les différentes parties & dans diverses modulations, assez souvent pour que l'oreille ne l'oublie jamais, & avec assez de discrétion pour qu'elle ne s'en dégoûte pas, forme en effet un *dessin* régulier, qui manque rarement son effet. C'est celui que le commun des auditeurs saisit le plus facilement, & que les compositeurs ont le moins de mérite à suivre, attendu sa facilité.

Il devient plus compliqué & demande plus d'art, lorsque le musicien entreprend de traiter ensemble & d'entrelacer, dans le même morceau, deux ou trois sujets différens. Il faut alors qu'il les fasse entendre alternativement, de manière que l'un ne fasse pas oublier l'autre, & qu'ils se fassent mutuellement valoir. On peut citer pour exemple, dans la musique instrumentale, l'ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck, & dans la vocale, l'air si connu de M. Piccinni : *Se'l ciel mi divide.* L'air & l'ouverture sont composés presque en entier de trois passages ou motifs que ces deux maîtres ont conduits avec un art d'autant plus admirable, qu'en ne paroissant occupés que des procédés de cet art, ils ont principalement réussi à peindre, l'un le caractère tantôt guerrier, tantôt plaintif, & quelquefois galant, de la pièce que son ouverture annonce, l'autre, les sentimens de douleur, de désespoir & d'abattement auxquels se livre tour-à-tour l'infortuné Cléonice. Ce sont deux chefs-d'œuvres de *dessin.*

Quelquefois un motif d'accompagnement est suivi presque d'un bout d'un air à l'autre. Le *dessin* en est alors assez difficile à conduire, de manière que le chant procède librement, & module sans effort, de manière aussi que cet accompagnement ne soit pas uniforme & ennuyeux; mais du reste, l'imagination du compositeur y est exempte du travail de l'invention; ce motif une fois trouvé, se dessine dans toutes les modulations; l'art seul opère, & le génie se repose. Jomelli fut en quelque sorte l'inventeur de ce genre de *dessin*, ce fut du moins le premier des grands maîtres d'Italie, qui en fit un fréquent usage au théâtre. Il donnoit ordinairement aux morceaux de cette espèce, un caractère de grandeur & de force. Sacchini, en s'emparant assez souvent de cette partie de son style, lui donna des formes plus douces, plus moëlleuses, & sut en tirer presque toujours une expression tendre ou gracieuse.

Mais le genre de *dessin* qui exige le plus d'art & de génie, & celui dont on a le moins parlé, parce qu'il est le plus difficile à saisir, qu'il échappe aux auditeurs comme aux compositeurs vulgaires, & que mettant, pour ainsi dire, tous ses soins à disparoître, il n'est connu que des initiés; c'est celui des morceaux de musique vocale dont les paroles expriment plusieurs sentimens différens, & même opposés; où le compositeur, fidèle à les rendre en musique, donne à chaque phrase de son chant & de ses accompagnemens, l'expression propre à celle des vers, & d'où cependant il résulte un ensemble parfait & un *dessin* régulier. Il faut que chaque nouvelle phrase du chant, quoique différente, conserve de l'analogie avec celle qui la précède. Lorsqu'elle doit lui être absolument opposée, pour éviter une disparate choquante, il faut que l'accompagnement, en finissant la première phrase, prépare l'oreille au motif de la seconde, ou déja même le fasse entendre; ainsi l'auditeur conduit successivement de l'une à l'autre, goûte en même temps la justesse de l'expression & la régularité du *dessin.*

Je ne craindrai pas d'avancer, que de tous les compositeurs modernes, M. Piccinni est celui qui a le mieux pratiqué cette partie secrète & presque mystérieuse de l'art. On ne peut trop admirer l'adresse, & je dirois presque la souplesse avec laquelle il se replie dans un cercle aussi borné que celui d'un air, pour donner à chaque vers & souvent à chaque mot, son expression particulière, sans nuire à l'unité du *dessin* général, pour donner aux mêmes paroles, lorsqu'il les répète, des nuances nouvelles mais analogues à la première; pour donner à des sentimens contraires, en se servant quelquefois des mêmes traits d'accompagnement ou de chant, leur opposition & leur contraste.

A ne choisir même des exemples que dans ses opéra françois, on pourroit remplir des pages entières de citations. Mais qu'on se rappelle seulement le premier air de Didon :

> Vaines frayeurs! sombres présages!
> Cessez de troubler mon repos.

où se trouvent ces vers, qui auroient été l'écueil d'un artiste médiocre :

> Le ciel ne l'a pas sans dessein
> Fait aborder sur ce rivage:
> Les vents, les flots & les orages,
> N'ont fait qu'obéir au destin.

Ils sont annoncés sans affectation par un motif d'accompagnement qui sort & se détache de la phrase précédente,

précédente, & qui offre à l'oreille une imitation éloignée de ces objets phyſiques, ſans diſtraire le cœur du ſentiment que Didon exprime; de même que Didon prononce ces mots de *vents*, & d'*orages*, en laiſſant à l'orcheſtre le ſoin d'en rappeler le ſouvenir, & en n'exprimant elle-même que ſon amour & ſes eſpérances. Voyez enſuite par quels moyens ſimples & ingénieux à la fois, les premières paroles, *Vaines frayeurs, ſombres preſages!* ſont ramenées & exprimées de nouveau; comment elles reviennent encore, & ſe fondent avec de nouvelles nuances dans le *deſſin* de l'air.

Voulez-vous un exemple peut-être encore plus frappant? vous le trouverez dans cet air de ſon *Endymion*, que Diane chante au ſecond acte, & dont preſque chaque vers renferme un ſentiment différent, & ſembleroit exiger un motif nouveau, un chant & un accompagnement à part:

> Ceſſe d'agiter mon ame,
> Vengeance! amour ſans eſpoir! —
> Faut-il éteindre ma flamme;
> Ou céder à ſon pouvoir? —
> Fuis, cruelle jalouſie! —
> Amour! rends-moi mon amant. —
> Qu'il tremble, s'il m'a trahie! —
> En puniſſant Iſménie,
> Je prépare ſon tourment.

Je n'examine pas ſi le poëte a eu tort ou raiſon d'accumuler dans le même air tant de mouvemens oppoſés, & de les rendre avec tant d'incohérence & de bruſquerie. Je dis ſeulement que cet air, tel qu'il eſt, ſembloit abſolument exclure l'unité de *deſſin*. Je n'entrerai ici dans aucun détail; mais la partition eſt imprimée; on peut la conſulter: on reconnoîtra facilement dans ce morceau, & cette ſoupleſſe, dont aucun compoſiteur, peut-être, n'a poſſédé le ſecret au même degré que M. Piccinni, & cet art, qui loin d'éteindre le génie, ſemble lui donner plus de vigueur, en le conduiſant par des routes ſûres, & le laiſſant marcher librement ſans lui permettre de s'égarer.

Ce ſeroit aſſez de ces deux exemples, (et combien d'autres on y pourroit joindre!) pour détruire toute cette prétendue doctrine de chants briſés, de motifs interrompus, de phraſes hachées, née de l'ignorance, adoptée & accréditée par elle, & qui ne tend à rien moins qu'à détruire ce que la muſique à de plus exquis, & ce qui ſur-tout lui mérite le nom d'art. Lorſque Rouſſeau écrivoit que le muſicien, auſſi bien que le poète & le peintre, peut tout oſer en faveur de la variété, « pourvu, que ſous prétexte de contraſter, » on ne nous donne pas pour des ouvrages bien deſ-» ſinés, des muſiques toutes hachées, compoſées de » petits morceaux étranglés, & de caractères ſi op-» poſés, que l'aſſemblage en faſſe un tout monſ-» trueux. » Il ne prévoyoit pas que ce monſtre ſeroit un jour regardé comme un prodige, & qu'en défigurant l'une des parties les plus nobles & les plus importantes de l'art, qui eſt le *deſſin*, on paſſeroit pour créateur & pour le modèle des artiſtes.

Ce que j'ai dit du *deſſin* des airs, peut s'appliquer aux duos, aux trios, quatuors, &c. qui ne ſont autre choſe que des airs à pluſieurs voix, & qu'il eſt également néceſſaire de varier ſans incohérence, & de deſſiner régulièrement ſans uniformité.

Ces morceaux de muſique qui, détachés de la ſcène, font encore beaucoup d'effet, lorſqu'ils ont un mérite réel, indépendant du jeu des acteurs & de l'illuſion du théâtre, en font cependant bien davantage dans la ſcène même. Pour que cette ſcène obéiſſe à ſon tout aux règles du *deſſin*, il faut que les traits de ſymphonie, le récitatif, tantôt ſimple, tantôt accompagné ou obligé, & les morceaux de chant meſuré y ſoient liés & gradués, de ſorte qu'ils ſe faſſent valoir l'un l'autre, & qu'ils ne forment qu'un enſemble & un tout.

Les ſcènes doivent auſſi avoir entre elles une liaiſon & une gradation d'où ſe forme le *deſſin* de chacun des actes. Lorſqu'elles ne s'enchaînent pas bien dans le poëme, c'eſt au muſicien à y ſuppléer par quelque trait de ſymphonie qui rempliſſe le vide & ſerve de tranſition: c'eſt encore à lui d'annoncer les nouveaux perſonnages qui paroiſſent ſur la ſcène, par des ritournelles analogues à leur caractère & à leur ſituation. Si l'intérêt des ſcènes eſt bien ménagé, s'il va toujours en augmentant, le compoſiteur n'a qu'à ſe livrer à l'impulſion du ſujet, & à s'échauffer avec lui: il obſervera naturellement la gradation convenable; & le *deſſin* de ſon acte ſe trouvera parfait, ſans qu'il ait pour ainſi dire, ſongé à le deſſiner. Mais ſi cette gradation a été négligée par le poete; ſi après des ſcènes fortes il en vient de froides & de languiſſantes, c'eſt encore à lui de corriger ce défaut, en ſe gardant bien d'outrer l'expreſſion forte des premières, & en relevant autant qu'il lui eſt poſſible, le ſtyle & le ton des autres.

Enfin, les actes doivent obſerver entre eux une progreſſion croiſſante, une oppoſition & une variété qui donnent au *deſſin* général de l'ouvrage les mêmes proportions en grand, qu'ont en petit les parties qui le compoſent. C'eſt de tous ces différens rapports que ſe forme cette unité, tant & ſi juſtement recommandée par Rouſſeau. Pergolèſe étoit ſon muſicien favori, & il cite trois de ſes ouvrages pour exemples de cette belle proportion entre toutes les parties. C'étoient à la vérité trois chef-d'œuvres, dont l'un (le *Stabat*,) n'a même pas encore été ſurpaſſé; mais depuis la *Serva Padrona*, l'opéra bouffon a pris un autre eſſor, & ſans négliger l'unité de *deſſin*, on y a joint d'autres qualités, telles que la force, la variété, l'etendue, qui rejettent bien loin du premier rang les opéras de Pergolèſe. Sa cantate d'*Orphée*, moins connue en France que ſes deux autres ouvrages, dut paroît en effet remarquable par la perfection du *deſſin*. Les trois morceaux de récitatif & les trois airs qui la compoſent, s'écriroient aujourd'hui d'un autre ſtyle, mais on leur donneroit difficilement une expreſſion plus juſte & un *deſſin* mieux entendu.

Le nom d'Orphée, & cela étoit assez naturel, a été en général un titre heureux pour les ouvrages en musique. L'*Orfeo* de Politien fut le premier essai du mélodrame (Voyez *Mélodrame.*) L'*Orfeo* de Pergolèse est parmi les anciennes cantates italiennes, celle qui a eu & qui conserve encore le plus de réputation; l'*Orfeo* de Gluck est le premier ouvrage où il ait réalisé son systême d'ensemble dramatique & d'unité de *dessin.* Si c'est celui de ses opéras où il a le plus sacrifié aux grâces, c'est peut-être aussi celui où il a le mieux observé ces justes proportions & cette unité, que dans les autres il n'a pas toujours pu atteindre, quoiqu'il les cherchât toujours.

Dans l'*Alceste*, par exemple, sur-tout dans l'Alceste italienne, malgré le soin qu'il avoit pris pour en proportionner les parties & en graduer l'intérêt, Rousseau, & après lui M. de la Cépède, tous deux admirateurs de Gluck, n'ont pu s'empêcher de reconnoître que le *dessin* est en quelque sorte rétrograde; le second acte est moins fort, moins soutenu que le premier, & le troisième que le second. Ce défaut est celui de plus d'un de ses ouvrages; son premier acte est assez ordinairement le plus beau.

« Le compositeur, dit M. de la Cépède, parviendra aussi à établir entre les morceaux de musique, entre les scènes & entre les actes, la gradation qu'on y doit trouver, si, lorsqu'il pourra choisir entre deux manières de représenter un objet, il réserve toujours l'expression la plus forte pour le morceau du même genre qui doit paroître le dernier. Qu'il garde pour la fin de la tragédie les accords les plus déchirans, les transitions les plus hardies, les traits d'orchestre les plus marqués, les chants les plus pathétiques, les oppositions les plus fortes, &c.... Peut-être M. Rousseau avoit-il raison d'écrire à M. Gluck, que son opéra d'Alceste auroit été plus admirable s'il avoit ménagé ses couleurs dans le commencement, & s'il avoit réservé pour la fin les fortes images de tristesse & de désolation. »

Voici de quelle manière Rousseau s'est expliqué dans ses *fragmens d'observations sur l'Alceste italienne*, observations qu'il avoit commencé de rédiger à la prière de M. Gluck lui même: on ne sera pas fâché de trouver ici ces réflexions peu connues sur le *dessin* général d'un opéra justement célèbre. « En considérant d'abord la marche totale de cette pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de musique, & le dernier le plus foible, ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte seroit hors de place dans les suivans, mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux..... »

« Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du poète que du musicien, mais je n'en crois pas celui-ci tout à fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication. Je ne connois point d'opéra où les passions soient moins variées que dans l'Alceste: tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction & l'effroi; & ces deux sentimens, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations, & dans les expressions, plus leur passage doit être prompt & rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs, & quand la mesure est passée, l'acteur à beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, & finit par s'impatienter...... »

« L'auteur de la musique avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, & à prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui se présentoit pour cela? c'étoit de suppléer à ce que n'avoit pas fait l'auteur du drame, en graduant tellement sa marche, que la musique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devint enfin d'une véhémence qui transportât l'auditeur; & il falloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jeter l'oreille & le cœur dans l'épuisement. »

« C'est ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisième, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; & dès les premières scènes du second acte, l'auteur ayant épuisé toutes les forces de son art, ne peut plus dans la suite, que soutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré. »

Quoi qu'il en soit de cette critique, & quoique le *dessin* des opéra de M. Gluck péche quelquefois par le défaut de gradation entre les actes, on ne peut du moins contester que chacun de ses actes ne soit en général dessiné avec beaucoup d'art, & que les scènes n'y soient le plus souvent liées, graduées & traitées en maître. On a sans doute exagéré ce mérite, que la réflexion, l'expérience & la connoissance de notre systême dramatique, lui avoient fait acquérir; il a été plus facile à d'autres maîtres de l'égaler en ce point, qu'il ne le lui eût été dans d'autres de rivaliser avec eux: c'est pourtant dans ses ouvrages qu'on doit sur tout étudier cette partie du *dessin*, dont ils nous ont les premiers offert de bons modèles.

(*M. Ginguené.*)

DESSINER. *v. a.* Faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique. (Voyez *Dessin.*) *Ce compositeur* dessine *bien ses ouvrages. Voilà un chœur fort mal* dessiné. (*J. J. Rousseau.*)

DESSUS. *s. m.* La plus aiguë des parties de la

mufique ; celle qui règne au-deffus de toutes les autres. C'eft dans ce fens qu'on dit dans la mufique inftrumentale, *deffus* de violon, *deffus* de flûte ou de hautbois, & en général *deffus* de fymphonie.

Dans la mufique vocale, le *deffus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Caftrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *deffus* fe divife ordinairement en premier & fecond, & quelquefois même en trois. La partie vocale qui exécute le fecond *deffus*, s'appelle *bas-deffus*, & l'on fait auffi des récits à voix feule pour cette partie. Un beau *bas-deffus* plein & fonore, n'eft pas moins eftimé en Italie que les voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'opéra de Paris, une mademoifelle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *bas-deffus*.

(*J. J. Rouffeau.*)

* DESSUS. Il n'eft pas exactement vrai de dire qu'en France on ne fait aucun cas des *bas-deffus* : mais cette voix étant rare, on ne travaille guère pour elle; & comme les chanteufes qui fe préfentent à nos théâtres lyriques, font obligées de remplir des rôles déja faits avant qu'on en faffe qui leur foient propres, elles ne peuvent les exécuter qu'en cultivant les cordes aiguës de leur voix, & en négligeant les graves qui leur deviennent inutiles. C'eft ce qui eft arrivé à madame S. Huberty, qui avoit un très-beau *bas-deffus* lorfqu'elle eft entrée à l'opéra, & qui s'eft vue forcée d'en altérer la beauté, pour adapter fa voix à des rôles écrits beaucoup trop haut. Il n'en eft pas de même en Italie, où les rôles font faits pour chaque individu; où les compofiteurs étudient avec foin les voix pour lefquelles ils doivent travailler, pour en faire valoir les cordes les plus belles. Les cantatrices qui ont un *bas-deffus*, bien certaines de n'avoir à chanter que des airs convenables à ce genre de voix, ne s'attachent qu'à le perfectionner. On ne jouira jamais de cet avantage en France, où l'on n'a point pour la mufique le goût de la variété.

J'ajouterai à cet article, que les *bas-deffus* en Italie, exécutés, foit par des femmes, foit par des *Caftrati*, s'appellent plus ordinairement *contr'alti*, ce qui n'eft pas du tout nos hautes-contres. (Voyez *Contralto.*) Le premier *deffus* fe dit *foprano*, & le fecond ou *bas-deffus*, *fecondo foprano*, ou *mezzo foprano*.

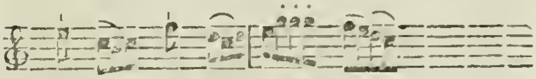
(*M. Framery.*)

DESSUS. Voyez *l'article précédent.* On dit d'une actrice de l'opéra & d'une chanteufe de concert, c'eft un beau *deffus*, pour dire *une belle voix de deffus.* Les chœurs des femmes à l'opéra font compofés de *deffus* & de *bas-deffus* ; les premières font placées du côté du Roi, les autres du côté de la Reine. (Voyez *Chœur.*) La partie des *deffus* à la chapelle du Roi, eft chantée par des *Caftrati.* (Voyez *Chanteurs.*)

(*Cahufac.*)

DÉTACHÉ. *partic. pris fubftantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de foutenir les notes durant toute leur valeur, on les fépare par des filences pris fur cette même valeur. Le *détaché* tout-à-fait bref & fec, fe marque fur les notes par des points alongés. (*J. J. Rouffeau.*)

DÉTACHÉ. fe dit auffi de quelques notes particulières, d'un trait de chant qui doivent être féparées des autres dans l'exécution, ou par le gofier pour la voix, ou par la langue pour les inftrumens à vent, ou par l'archet pour les inftrumens à corde. Il eft oppofé aux mots *lié*, ou *coulé.* Le *détaché*, en italien *ftaccato*, fe marque par un point, ou par une petite ligne verticale fur la note qu'on veut féparer des autres, exemple : (*M. Framery.*)



DÉTACHER. C'eft féparer les notes dans l'exécution en produifant un fon fec & dont on arrête les vibrations : on *détache* fur les inftrumens à cordes en donnant des coups d'archet légers & le levant à mefure; fur les inftrumens à vent, par le moyen de la langue, lancée & retirée rapidement; fur les inftrumens à touche, en levant promptement la main de deffus les touches, mouvement qui fait retomber les étouffoirs; fur les inftrumens pincés, comme la harpe, en étouffant d'une main, par la preffion des cordes, les vibrations qu'on a produites de l'autre. On *détache* avec la voix, en donnant des coups de gofier fecs, & en retenant fubitement le fon.

Lorfque le *détaché* tient à l'expreffion, comme pour peindre la frayeur ou quelque autre fentiment femblable, on l'écrit ordinairement par des filences d'un demi ou d'un quart de foupir. (Voyez *couper.*) Quand il n'eft que d'agrément, comme dans les cordes aiguës de quelques roulades, ou, pour la fymphonie, quand les notes font trop rapides pour admettre des filences entre elles, ou enfin lorfque le filence qu'on exige doit être fort peu fenfible, on marque le *détaché* par des points alongés, ', comme le dit Rouffeau.

(*M. Framery.*)

DÉTONNER. *v. n.* C'eft fortir de l'intonation; c'eft altérer mal-à-propos la jufteffe des intervalles, & par conféquent chanter faux. Il y a des muficiens dont l'oreille eft fi jufte qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là font rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raifon contraire; car pour fortir du ton il faudroit y être entré. Chanter fans clavecin, crier, forcer fa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la jufteffe, font des moyens prefque fûrs de fe gâter l'oreille, & de *détonner.*

(*J. J. Rousseau.*)

DÉTONNER. Il y a plusieurs manières de *détonner*; c'est non-seulement chanter faux, prendre trop haut ou trop bas quelques-uns des sons de la gamme, mais c'est encore saisir si mal l'un des sons de cette gamme, ou un passage de l'air, que l'on se trouve subitement entraîné dans une modulation tout-à-fait détournée, sans pouvoir rentrer dans le ton. Il est possible, dans ce sens, de *détonner* sans même chanter faux; car on conçoit très-bien, que si dans un morceau l'on doit faire par exemple un saut de quarte, & qu'au lieu de la quarte on entonne la sixte, on n'aura point chanté faux, puisque dans la supposition on aura fait une sixte très-juste, mais on aura passé dans une gamme fort étrangère à celle que l'on doit parcourir. C'est à proprement ce que signifie le mot *détonner*, c'est-à-dire sortir du *ton*. Cette manière de *détonner* ne peut venir que d'un défaut d'oreille.

Quant à celle qui se borne à altérer mal-à-propos les intervalles, en les prenant trop haut ou trop bas, elle dépend souvent beaucoup moins du défaut d'oreille, que des organes de la voix. On connoît d'excellens musiciens, dont l'oreille est très-juste, très-délicate, & qui chantent habituellement faux. C'est que leur voix est vacillante ou leur poitrine foible. S'ils ne donnent pas assez de souffle pour élever le son jusqu'à son juste degré, ils restent en dessous; si au contraire, dans la crainte de n'y pas arriver, ils poussent l'air avec trop de force, le son produit par cet effort se trouve plus haut qu'il ne devroit l'être, & dans les deux cas ils ont chanté faux. C'est là ce qui fait que quand on crie, quand on force sa voix, on ne peut jamais être sûr de former des sons justes.

Il faut donc, pour se rendre maître de sa voix, en ménager le volume, de manière à ne fournir que la quantité de souffle nécessaire à la justesse, & ne jamais l'outrepasser.

Quant à ne pas chanter sans clavecin, ce précepte n'est pas de rigueur : on peut chanter aussi juste avec tout autre instrument & même sans instrument, pourvu qu'on ait la voix ferme & qu'on ne la fatigue pas. On pourroit même remarquer que le clavecin n'est pas pour la voix un guide fort fidèle, puisque c'est un instrument essentiellement faux, altéré par le tempérament; mais comme nos oreilles se sont accoutumées à ce systême, on peut permettre à la voix de s'y conformer, jusqu'à ce qu'un facteur habile ait trouvé le moyen de perfectionner les clavecins sans en changer le doigter. Peut-être qu'une nouvelle révolution musicale, en rectifiant nos oreilles & nos voix, corrigera quelque jour les vices de notre intonation, & nous rendra les sons numériques de la nature.

(*M. Framery.*)

DEUX-QUARTS. Mesure qui contient deux noires, qui se marque $\frac{2}{4}$. (Voyez *Mesure.*)

(*M. de Castilhon.*)

DIABLE. (*Cadence du*) Ce mot a été oublié à l'article *cadence*, pris dans le sens de trille. C'est un trille en effet assez extraordinaire, & qui ne se pratique guère que sur le violon. Il se fait en battant du petit doigt sur une note tenue par l'annulaire, tandis que les deux premiers doigts exécutent différentes notes sur la corde voisine. Son extrême difficulté (qui l'a fait nommer *cadence du diable*) vient de la différence des mouvemens auxquels elle assujettit tous les doigts de la même main. Cette difficulté fait d'ailleurs à-peu-près tout son mérite.

On en attribue l'invention à Tartini. On prétend qu'il rêvoit un jour, que le *diable* lui donnant une leçon de violon, lui apprit à faire cette *cadence*; il en fit l'essai à son réveil, & en vint à bout. Nous donnons ce conte pour ce qu'il vaut, en observant que si le *diable* apprit à Tartini à faire une *cadence*, les anges, sans doute, lui enseignèrent à jouer l'adagio.

(*M. Framery.*)

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M. Serre, à une espèce de quatrième genre, qui consiste en certaines transitions harmoniques, par lesquelles la même note restant en apparence sur le même degré, monte ou descend d'un comma, en passant d'un accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de basse $\overset{32}{fa}$ $\overset{27}{re}$ dans le mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{la}$, tierce majeure de la première note, reste pour devenir quinte de *re* : or la quinte juste de $\overset{27}{re}$ ou de $\overset{54}{re}$ n'est pas $\overset{80}{la}$, mais $\overset{81}{la}$: ainsi le musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux intonations consécutives $\overset{80}{la}$ $\overset{81}{la}$, lesquelles diffèrent d'un comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisième temps de la troisième mesure : on peut y concevoir que la tonique $\overset{80}{re}$ monte d'un comma pour former la seconde $\overset{81}{re}$ du mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la mesure suivante, & se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme musical, par ce double emploi du *re*.

Lors encore que, pour passer brusquement du mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'accord de septième diminuée *sol* dièse, *si*, *re*, *fa*, en accord de simple septième *sol*, *si*, *re*, *fa*, le mouvement chromatique du *sol* dièse au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *re* monte aussi d'un mouvement *diacommatique* de $\overset{80}{re}$ à $\overset{81}{re}$; quoique la note le suppose permanent sur le même degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce genre *diacommatique*, particuliérement lorsque la modulation passe subitement du majeur au mineur, ou du mineur au majeur. C'est, sur-tout dans l'adagio, ajoute M.

Serre, que les grand maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de transitions, si propre à donner à la modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille & le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques. (*J. J. Rousseau.*)

Diacommatique. Le plus grand intervalle *diacommatique* est le demi-quart de ton qui sépare le soixante-quatrième harmonique du soixante-cinquième. Son rapport est donc de 64 à 65. Le plus petit est de 127 à 128; car la gamme des tons commence au huitième harmonique d'un son fondamental quelconque, & finit au seizième; celle des demi-tons commence au seizième, & finit au trente-deuxième; celle des quarts de ton va du trente-deuxième au soixante-quatrième; celle des demi-quarts de ton commence donc au soixante-quatrième & finit au cent vingt-huitième. (Voyez *Table de la générat. harmon.* col. I.)

Le quart de ton est un intervalle sensible dans le chant, mais non pas le demi-quart. Il seroit donc possible d'exécuter au moins des passages enharmoniques, en graduant exactement les violoncelles & les basses de violes; car de les exécuter sur le violon par le seul tâtonnement, je ne le crois pas possible. Mais il est de toute impossibilité d'exécuter des passages *diacommatiques*, si ce n'est en vertu du tempérament, comme on vient de le voir dans l'art *diacommatique* de Rousseau.

Il faut aussi remarquer, que si l'on exécutoit un chant avec tous les harmoniques de sa basse fondamentale; il y auroit nécessairement des parties dans tous les genres, puisque tous les harmoniques d'un son fondamental quelconque forment des gammes diatoniques, chromatiques, enharmoniques, diacommatiques, &c. Mais l'art ne va pas à cet égard aussi loin que la science. Le musicien doit connoître les bornes des facultés sensuelles, & les respecter. (*M. l'abbé Feytou.*)

DIACOUSTIQUE. *s. f.* C'est la recherche des propriétés du son réfracté en passant à travers différens milieux; c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les sons par des lignes sur certains points, aussi les expériences de la *diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la dioptrique. (Voyez *son.*)

Ce mot est formé du grec *διὰ*, *par*, & *ἀκούω*, *j'entends.* (*J. J. Rousseau.*)

DIAGRAMME. *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les sons d'un système, ou ce que nous appelons aujourd'hui, *échelle*, *gamme*, *clavier.* (Voyez ces mots.) (*J. J. Rousseau.*)

Diagramme. * Si cette table présentoit à l'œil *l'étendue générale de tous les sons* d'un système, ce n'est donc pas ce que nous appelons aujourd'hui *échelle*, *gamme*, *clavier*, qui sont bien loin de représenter tous les sons.

1°. Le mot *échelle* ne donne l'idée d'aucune étendue déterminée, mais seulement de l'ordre des sons d'une gamme. (V. Corde.)

2°. Le mot *gamme* ne signifie qu'une suite très-circonscrite de sons qui dépendent tous d'un même générateur. Notre gamme n'a que les sept sons *ut re mi fa sol la si*, & dans la seule étendue de ce diapason, la nature & même notre système en offre un bien plus grand nombre.

3°. *clavier* est le mot qui s'approche davantage de l'étendue générale des sons, mais il ne les donne pas complets à beaucoup près. Nos claviers n'en représentent par la même touche les dièzes & les bémols.

Le véritable *diagramme* est celui qui représente tous les sons numériques, depuis 1 jusqu'à 64, nombre auquel notre système paroît borné. Telle est la table de la génération harmonique de M. l'abbé Feytou, *plan. hes de mus. fig* 40. Mais elle est plus étendue que notre système tempéré qui n'admet point les sons 7, 11, 13, 14, 22, 23, 26, 27, 28, 29, &c. mais qui a pris un son intermédiaire entre 13 et 14, entre 22 & 23, & deux autres sons entre 26, 27, 28 & 29 &c. (*M. Framery.*)

Quelques auteurs ont entendu par *diagramme* ce qu'on appelle aujourd'hui *partition.* V. ce mot. (*M. de Castilhon.*)

DIALOGUE *s. m.* Composition à deux voix ou deux instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plûpart des scènes d'opéra sont, en ce sens, des *dialogues*, & les *duo* italiens en sont toujours; mais ce mot s'applique plus précisément à l'orgue; c'est sur cet instrument qu'un organiste joue des *dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens claviers. (*J. J. Rousseau.*)

Dialogue. On s'occupe moins aujourd'hui des *dialogues* de l'orgue que de ceux du théâtre. Nos duos, trios & autres morceaux de musique à plusieurs voix sont maintenant *dialogués* comme ceux des Italiens. Les chœurs le sont même très-souvent, & c'est alors qu'ils font le plus d'effet.

Dans tous ces morceaux la route est tracée au Musicien par le Poète; mais le premier a dans son art un moyen d'oppositions que le second n'a pas. Le Poète modifie selon la position & le caractère de ses personnages, leurs idées & leurs sentimens, mais il n'a pour les exprimer que le même langage: il n'en est pas ainsi du Musicien qui, au moyen de son orchestre parle

par tant de voix différentes, & qui a le choix de celles dont il veut faire accompagner la voix de ses acteurs. Le *dialogue* des instrumens venant à l'appui du *dialogue* vocal est pour lui une source impuisable d'expression, de variété de nuances, dont les morceaux *dialogués* des grands maîtres offrent une multitudes d'exemples.

Quant au *dialogue* des scènes, le poète semble encore y tenir le musicien dans sa dépendance; mais de même qu'un compositeur ignorant pourroit défigurer la scène la mieux *dialoguée*, en insérant mal-à-propos des traits d'orchestre entre des demandes & des réponses qui doivent se suivre; en mesurant ce qui doit être simplement récité; en ralentissant le récitatif sur des tirades ou des interlocutions rapides, ou en tronquant ce qui doit être dit lentement & avec détail; de même aussi le compositeur habile peut corriger, par un bon *dialogue* musical, les défauts d'un mauvais *dialogue* poétique.

Si celui-ci est sec & décousu, il est aisé au compositeur de le lier & de l'adoucir; si parmi des longueurs inutiles, il se trouve un mot qui ne l'est pas, c'est à lui de courir si légèrement sur les inutilités, & de donner à ce seul mot heureux, une expression si juste & si marquée, que le reste disparoisse en quelque sorte, & que ce mot seul reste gravé dans l'ame du spectateur. Lorsque la progression naturelle n'est pas gardée dans les paroles, relativement à l'effet que la sienne doit produire, c'est encore au musicien à réparer cela, en donnant à son *dialogue* cette progression négligée par le poète. Enfin, lorsque ce dernier a omis, ou lorsqu'il a supprimé à dessein quelques idées ou quelques sentimens intermédiaires, que les acteurs par conséquent n'expriment pas, mais qu'il seroit à craindre qui échappassent aux spectateurs, le musicien seroit inexcusable de ne savoir pas y suppléer, de ne faire pas révéler par son orchestre ce que ne peuvent exprimer ses personnages.

Un opéra n'est en quelque sorte qu'un *dialogue* continuel. Le récitatif, les chants à deux ou à plusieurs voix, les chœurs mêmes y sont *dialogués* : dans les airs, la voix dialogue souvent avec l'orchestre: l'art de faire *dialoguer* les voix entre elles, les instrumens entre eux, & de faire concourir à la perfection du *dialogue* les parties vocales & instrumentales réunies, doit donc être une des principales études du compositeur dramatique. (*M. Ginguené.*)

DIAPASON. *s. m.* Terme de l'ancienne musique, par lequel les Grecs exprimoient l'intervalle ou la consonnance de l'octave. (Voyez *Octave.*)

Les facteurs d'instrumens de musique nomment aujourd'hui *diapasons* certaines tables où sont marquées les mesures de ces instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *diapason* l'étendue convenable à une voix ou à un instrument. Ainsi, quand une voix se force, on dit qu'elle sort du *diapason*; & l'on dit la même chose d'un instrument, dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de son, ou qui rend un son désagréable, parce que le ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & πάσων, *toutes*; parce que l'octave embrasse toutes les notes du système parfait. (*J. J. Rousseau.*)

DIAPENTE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'intervalle que nous appelons quinte, & qui est la seconde des consonnances. (Voyez *Consonnance*, *intervalle*, *quinte.*)

Ce mot est formé de διὰ, *par*, & de πέντε, *cinq*, parce qu'en parcourant cet intervalle diatoniquement, on prononce cinq différens sons.
(*J. J. Rousseau.*)

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris, & par nos anciens musiciens. (Voyez *quinter.*)
(*J. J. Rousseau.*)

DIAPHONE. *Adj.* On peut voir dans l'article *contre-point chez les anciens*, par M. Ginguené, que Platon, Aristote & plusieurs autres distinguoient les sons en homophônes & antiphônes. Il y est dit aussi que *Gaudentius* étendoit cette division plus loin, puisqu'il les distingue en homophônes, en symphônes, en *diaphônes* & en paraphônes. C'est sur ce passage que se sont appuyés plusieurs savans pour accorder aux anciens la connoissance du contrepoint, ou plutôt de l'harmonie simultanée, parce qu'ils traduisent le mot *diaphonoi* par *dissonant*, & qu'ils y attachent l'acception fausse que l'on donne vulgairement à ce mot. (Voyez Dissonant) Rousseau lui-même dans l'article suivant donne cette interprétation du mot *diaphonie*, et semble par-là reconnoître l'harmonie moderne chez les Grecs, quoique dans son article Contrepoint il exprime un sentiment tout-à-fait opposé.

Ce qui embarrasse sur-tout les savans, c'est la définition du mot *paraphône* dans lequel le père Martini et d'autres, croient reconnoître la quarte, la quinte et l'octave. Si cela étoit, les *paraphônes* ne seroient pas différens des *symphônes* qui expriment ces mêmes intervalles. Et puis que signifieroit la suite du passage de Gaudentius où il dit que les *paraphônes* ne sont ni consonnans (symphonoi) ni dissonans (diaphonoi) mais entre l'un & l'autre? Il est clair qu'il y a ici un vice d'interprétation & qu'on en a donné une aussi fausse au mot *paraphône* qu'au mot dissonant.

On trouve dans l'essai sur la musique une conjecture qui paroît fort vraisemblable, & qui explique le passage de Gaudentius d'une manière très-claire sans qu'on

en puiſſe induire que le contrepoint fût connu des Grecs.

Les ſons appelés *homophonoi* qui ne diffèrent ni au grave ni à l'aigu, ſont ce que nous entendons par l'uniſſon.

Les *ſymphonoi* (ceux qu'on entend *enſemble*) ſont la quinte, la quarte & l'octave.

Les *diaphonoi* (ceux qu'on entend *à part*) ſont la tierce, la ſixte, les tons, les ſémi-tons.

Et enfin les *paraphonoi* ſont les octaves des conſonnances, c'eſt-à-dire la onzième, octave de la quarte, la douzième, octave de la quinte, & la quinzième ou double octave.

Ce qui ſemble juſtifier cette interprétation, c'eſt que Gaudentius ajoute qu'on pourroit ſuppoſer d'autres ſons *paraphônes*; « mais l'étendue des voix, dit-il, & « celle des inſtrumens ne le comportent pas. »

En effet le ſyſtême des Grecs ne paſſoit pas la double octave, & c'eſt auſſi comme on le voit par nos cinq lignes qui figurent les portées de la voix, l'étendue que peuvent remplir toutes les voix d'hommes faits, à compter du *ſol* le plus grave des baſſes-tailles écrit ſur la première ligne de la clef de *fa*, quatrième ligne, juſqu'au *ſol* le plus aigu des hautes-contres, écrit ſur la dernière ligne de la clef d'*ut* de la troiſième ligne. Nous n'avons franchi cet intervalle que par le moyen des deſſus exécutés par les femmes, les enfans & les caſtrati.

Le paſſage de Gaudentius ne prouve donc pas ni par le mot *diaphône*, ni par le mot *paraphône* que les Grecs aient connu le contrepoint, s'il est vrai que le premier n'exprimât que des ſons ſucceſſifs, & qui n'étoient point entendus avec le ſon générateur comme l'octave et la quinte, & s'il n'entend par le ſecond que la réplique de ces mêmes conſonnances. Cette interprétation explique de même le paſſage de Longin, cité par le père Martini. (*v. Contrepoint p.* 342. *II. col.*)

(*M. Framery.*)

DIAPHONIE. *ſ. f.* Nom donné par les Grecs à tout intervalle ou accord diſſonant, parce que les deux ſons ſe choquant mutuellement, ſe diviſent, pour ainſi dire, & font ſentir déſagréablement leur différence. Gui Aretin donne auſſi le nom de *diaphonie* à ce qu'on a depuis appelé *diſcant*, à cauſe des deux parties qu'on y diſtingue.

(*J. J. Rousseau.*)

DIAPHONIE. Les Grecs, juſqu'au temps de *Bryennius*, le dernier de leurs écrivains ſur la muſique, qui floriſſoit vers l'an 1320, employèrent le mot Διάφωνος, Σύμφωνία, pour ſignifier *diſſonus*, *diſcordia*, diſſonant et diſcordance des ſons. Cependant les écrivains Latins des ſiecles ſuivans tels qu'Hubald, Eudes, *Guido*, qui ne connoiſſoient peut-être qu'imparfaitement la langue grecque, employèrent les mêmes termes dans un ſens tout contraire; ils leur firent ſignifier juſtement ce que les Grecs déſignoient par Σύμφωνος, Συμφωνία, conſonant, conſonance.

Les Grecs entendoient donc par *diaphonie* deux ſons qui, exécutés enſemble, étoient diſcordans & déſagréables à l'oreille, & les auteurs latins entendoient par le même mot deux ſons dont la co-incidence fréquente flatte agréablement le même organe. St. Iſidore de Seville qui écrivoit dans le VII^e^. ſiècle, doit être excepté. La définition qu'il donne eſt conforme à celle des Grecs. *Diaphonia*, dit-il, *id eſt voces diſcrepantes vel diſſonæ. Nam Diaphonia ſemper contraria eſt ſymphoniæ, cum ſymphonia ſit conjunctio, & diaphonia disjunctio.* (*Originum, ſive Etymologiarum.*)

Il faut remarquer que les diſſonances proprement dites n'étoient pas encore en uſage du temps de ces auteurs, & qu'ils exprimoient par *diaphoni*, cette diſtinction qu'établit l'oreille entre deux ſons, quoique conſonnans. Elle ſent qu'ils s'accordent, mais non pas qu'ils ſe confondent. Elle ſaiſit donc entre eux une différence, une diſtance, une *diaphonie*.

C'eſt ce qu'Hubald, Eudes & *Guido*, ſemblent dire tous les trois preſque dans les mêmes termes. *Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore conſtat, ſed concentu concorditer diſſono. — Diaphonia vocum diſjunctionem ſonat, cum disjunctæ ab invicem voces concorditer diſſonant, et diſſonanter concordant.*

Toutes les conſonnances pouvoient donc entrer dans la *diaphonie*, excepté l'uniſſon et peut-être l'octave, dont on ne peut pas dire, ni qu'ils s'accordent en diſſonant, ni qu'ils diſſonent en s'accordant, puiſque les uniſſons ſe confondent à l'oreille, & qu'elle a peine à diſtinguer les octaves.

(*M. Ginguené.*)

DIAPTOSE. Intercidence, ou petite chûte. *ſ. f.* C'eſt dans le plain-chant une ſorte de Périélèſe, ou de paſſage qui ſe fait ſur la dernière note d'un chant, ordinairement après un grand intervalle en montant. Alors, pour aſſurer la juſteſſe de cette finale, on la marque deux fois en ſéparant cette répétition par une troiſième note que l'on baiſſe d'un degré en manière de note ſenſible, comme *ut*, *ſi*, *ut*, ou *mi*, *re*, *mi*.

(*J. J. Rousseau.*)

DIASCHISMA. *ſ. m.* C'eſt, dans la muſique ancienne, un intervalle faiſant la moitié du ſemi-ton mineur. Le rapport en eſt de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conſéquent irrationnel. (*J. J. Rousseau.*)

DIASTALTIQUE. (Voyez *Mélopée.*)

DIASTEME. *ſ. m.* Ce mot, dans la muſique ancienne, ſignifie proprement *intervalle*, & c'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle ſimple, par

oppoſition à l'intervalle composé qu'ils appeloient *ſyſtême*. (Voyez *Intervalle*, *Syſtême*.)

(*J. J. Rousseau.*)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *quarte*, & qui eſt la troiſième des conſonnances. (Voyez *Conſonnance*, *Intervalle*, *Quarte*.)

Ce mot eſt composé de διὰ, *par*, & du génitif de τέσσαρες, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet intervalle on prononce quatre différens ſons. (*J. J. Rousseau.*)

DIATESSERONER, *en latin*, DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens muſiciens. (Voyez *Quarter*.)

DIATONIQUE. *adj.* Le genre *diatonique* eſt celui des trois qui procède par tons & ſémi-tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre intervalle eſt d'un degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les parties ne puiſſent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des degrés *diatoniques*.

Ce mot vient du grec διὰ, *par*, & de τόνος, *ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un ton à un autre.

Le genre *diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. Ce genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpèces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'intervalle qui le déterminoit; car cet intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au delà d'un certain point ſans changer de genre. Ces diverſes eſpèces du même genre ſont appelées χρόαι, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *diaton-diatonique*, dont le tétracorde étoit composé d'un ſemi-ton foible & de deux tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même genre en deux eſpèces ſeulement; ſavoir, le *diatonique tendre* ou *mol*, & le *ſyntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *diatonique* de Ptolomée. (Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *pl. de muſ. fig.* 135)

Le genre *diatonique* moderne réſulte de la marche conſonnante de la baſſe ſur les cordes d'un même mode, comme on peut le voir par la *fig.* des *pl. de muſ.* 136 Les rapports en ont été fixés par l'uſage des mêmes cordes en divers tons; de ſorte que, ſi l'harmonie a d'abord engendré l'échelle *diatonique*, c'eſt la modulation qui l'a modifiée, & cette échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte ni quant au chant, ni quant à l'harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes ſons à divers uſages.

Le genre *diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de ton. Auſſi l'intonation en eſt elle incomparablement plus aiſée que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers chants n'aient été trouvés dans ce genre; mais il faut remarquer que, ſelon les lois de la modulation, qui permet & qui preſcrit même le paſſage d'un ton & d'un mode à l'autre, nous n'avons preſque point, dans notre muſique, de *diatonique* bien pur. Chaque ton particulier eſt bien, ſi l'on veut, dans le genre *diatonique*; mais on ne ſauroit paſſer de l'un à l'autre ſans quelque tranſition chromatique, au moins ſous entendue dans l'harmonie. Le *diatonique* pur, dans lequel aucun des ſons n'eſt altéré ni par la clef, ni accidentellement, eſt appelé par Zarlin *diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le plain-chant de l'égliſe. Si la clef eſt armée d'un bémol, pour lors c'eſt, ſelon lui, le *diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Ariſtoxène. (Voyez *mol*.) A l'égard de la tranſpoſition par dièſe, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de ſon temps. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *diatonique dur*, quand même il en auroit réſulté un mode mineur, comme celui d'*E la mi*: car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniques de ce que nous appelons tons & modes, & où l'on avoit déja perdu les autres notions que les anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des notes qu'aux rapports généraux qui en réſultoient. (Voyez *Tranſpoſition*. (*J. J. Rousseau.*)

DIATONIQUE I. Il n'y a pas deux définitions du genre *diatonique* dans les auteurs Grecs dont il nous reſte des traités ſur la muſique: tous s'accordent à le faire procéder du grave à l'aigu par un demi-ton, un ton & un ton. Ce demi-ton étoit appelé par les Pythagoriciens *limma* ou plutôt *leimma*, c'eſt-à-dire différence, réſidu ou complément, parce qu'il étoit en effet, la différence du *diton* ou tierce majeure à la quarte: & ce demi-ton, hémi-ton ou limma eſt le même intervalle que notre ſémi-ton majeur, puiſqu'il ſéparoit comme lui la ſenſible de la tonique. Ainſi la définition des modernes revient à très-peu-près à celle des Grecs. Il y a néanmoins quelque différence entre les deux gammes. Le limma des Grecs étoit de 243 à 256; le ſemi-ton majeur eſt de 15 à 16. 2°. Le limma étoit au grave de chaque tétracorde; *mi fa* ſol la; *ſi ut* ré mi: le ſemi-ton majeur eſt à l'aigu; ut ré *mi fa*; ſol la *ſi ut*. 3°. Ces deux gammes ſont à la tierce l'une de l'autre.

mi fa ſol la ſi ut ré mi.
ut ré mi fa ſol la ſi ut.

4°. Tous les tons étoient majeurs dans la gamme grecque; la moderne eſt composée de majeurs & de mineurs. Mais chez eux comme chez nous le plus petit intervalle de chaque tétracorde étoit appelé *démi-ton*; dénomination impropre que très-probablement il n'avoit pas dans l'origine. L'épithète de *diatonique* n'a pu être donnée au plus naturel, au plus ancien de tous les genres que par des muſiciens qui mettoient le limma au nombre des tons. Philolaüs & tous les Pythagoriciens, dit Rouſſeau, art. *limma*, faiſoient du limma un intervalle *diatonique* qui répondoit à notre ſémi-ton majeur. Je ne

ne fait sur quelle autorité est appuyé ce fait; mais il est facile de démontrer que cela devroit être ainsi. Car le limma est à la vérité le plus petit de tous les intervalles de la gamme *diatonique* naturelle ou harmonique : *ut*$_{8}$, *re*$_{9}$, *mi*$_{10}$, *fa*$_{11}$, *sol*$_{12}$, *la*$_{13}$, *la*$_{14}$, *si*$_{15}$, *ut*$_{16}$: mais tous les intervalles de cette gamme, appartenant à la même progression, & décroissant uniformément du grave à l'aigu, il n'y a pas plus de raison d'appeler *tons* les premiers que les derniers. La gamme des demi-tons, la gamme chromatique ne doit commencer, & ne commence effectivement qu'au seizième harmonique d'un corps sonore quelconque *Ut*$_{16}$ *ut*♯$_{17}$, *re*$_{18}$ *re*♯$_{19}$, *mi*$_{20}$ *mi*♯$_{21}$...., &c. (Voyez la table de la *génération harmonique*, I^{re}. col.) C'est une vérité reconnue par les musiciens grecs, antérieurs à ceux dont il nous reste des traités. « Ils savoient, dit Aristide Quintilien, » *édition de Meibom, p.* 114, que le rapport du ton » est de 8 à 9, puisqu'il est la différence de la quarte » à la quinte. Pour trouver le rapport du demi ton, » ils doublèrent les deux termes de celui du ton, n'y » ayant aucun nombre moyen entre 8 & 9; mais » entre 16 & 18 ils trouvèrent 17, qu'il prétendirent » être le secteur du ton en deux demi-tons.... C'est » par une semblable opération qu'ils trouvèrent les » quarts de ton, de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 » à 35, de 35 à 36, &c. » Ces anciens ne regardoient donc comme demi-tons, ils n'appeloient donc demi-tons, que les intervalles dans les rapports de 16 à 17, & de 17 à 18; mais ni l'un ni l'autre de ces intervalles ne pouvoit faire la fonction du limma, c'est-à-dire, faire la différence de la tierce majeure à la quarte; car, ou les deux tons de cette tierce étoient majeurs, comme ils le sont dans les traités des musiciens grecs, recueillis par Meibomius, ou, ce qui est plus probable, ils étoient l'un majeur, l'autre mineur. Dans le premier cas, le limma étoit de 243 à 256; car $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{243}{256}$, égalent $\frac{3}{4}$, qui est le rapport de la quarte. Dans le second cas, le limma étoit comme notre soi-disant semi-ton majeur, de 15 à 16; car $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$, égalent $\frac{3}{4}$. Dans aucun cas le limma ne pouvoit être augmenté ni diminué, puisque les deux cordes extrêmes de tout tétracorde devoient invariablement conserver le même rapport, & sonner toujours la quarte. Le limma ne pouvoit donc être moindre de 243 à 256, ou de 15 à 16. Or, chacun des deux demi-tons pythagoriques, est moindre que l'un ou l'autre de ces limma : aucun d'eux ne pouvoit donc entrer dans un tétracorde diatonique. Les demi-tons, les véritables demi tons, ceux de 16 à 17, & de 17 à 18, ne durent donc pas être regardés comme *diatoniques* par les Pythagoriciens. Le limma ne dut par conséquent pas être appelé par eux, *demi ton*. Ils ne donnèrent donc, suivant toute apparence, le nom de *diatonique* au genre le plus naturel, que parce qu'ils appeloient *tons*, comme nous devrions encore le faire, tous les intervalles consécutifs des tétracordes de ce genre. (Voyez *Semi-ton*.)

II. Le genre *diatonique* est, sans contredit le plus naturel des trois. Rousseau, art. *diatonique*. Sans contredit : mais ce n'est pas par la raison qu'il en donne, puisqu'il est le seul, dit-il, qu'on peut employer sans changer de ton. Cela n'est vrai, ni des genres de la musique ancienne, ni des genres de la moderne. Les anciens pouvoient, & l'on peut encore dans un seul mode, faire usage des trois genres à-la-fois ou successivement. Les Grecs le pouvoient, puisque les différentes formules de leurs trois genres étoient des chants appartenans tous au même mode & à la même harmonie, sur la seule basse fondamentale, 1, 2, 3, 4. (Voyez mon article *Basse-Fond*, n°. IV.) Nous pouvons donc encore le faire, puisque nos gammes *diatonique* & chromatique renferment tous les sons de leurs genres *diatonique* & chromatique. Nous le pouvons, puisqu'il est démontré que notre genre *diatonique* résulte des seuls mouvemens fondamentaux d'octave, de quinte & de quarte. (Voyez *ibid.*) & que la salvation chromatique des accords de septième diminuée, de quinte superflue, & de sixte italienne, se fait régulièrement par un mouvement fondamental d'octave. (Voyez mon article *Dissonance*.) Nous le pouvons, puisque toute la gamme chromatique se sauve régulièrement sur la *diatonique*. (Voyez la table de la générat. harmon., col. I & II, voyez aussi *Salvation*. Ainsi toute la gamme d'*ut* peut porter sur la basse-fondamentale *ut*$_{1}$, *ut*$_{2}$, *sol*$_{3}$, *ut*$_{4}$. Le genre chromatique moderne est exactement le résultat de la basse fondamentale *ut*$_{1}$, *ut*$_{2}$. Donc, les deux genres appartiennent à la même basse fondamentale & au même mode. A l'égard du genre enharmonique, lorsqu'il plaira à nos musiciens exécutans, de graduer enharmoniquement le manche de leurs instrumens, ou les piano-forté & les clavecins enharmoniques, on leur démontrera facilement que la gamme enharmonique se résout par le même mouvement fondamental que la *diatonique* & la chromatique.

« Chaque ton particulier, dit Rousseau, article » *diatonique*, est bien si l'on veut, dans le genre *diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre » sans quelque transition chromatique, au moins » sous entendue dans l'harmonie. » Cela est faux, absolument faux; il n'y a point de chromatique dans l'harmonie de cette basse fondamentale, *ut*, *sol*, *ut*, *sol*, *re*, *sol*. Pour que le chant *fa* ♯ *sol* produit par la basse fondamentale *re sol*, pût être regardé comme chromatique, il faudroit, 1° Que l'intervalle *fa* ♯ *sol*, que les modernes appellent semi ton majeur, fût un intervalle chromatique. On a vu dans le n°. précédent qu'il est *diatonique*. Il faudroit, 2°. que le son *fa* ♯ appartînt à la gamme chromatique, ce qui n'est pas; car *fa* ♯ est la tierce majeure de *re*, c'est-à-dire, qu'il est, par le calcul des vibrations, les $\frac{5}{4}$ de *re*$_{36}$. Donc *fa* ♯ égale 45. Or, (Voyez la table de la générat. harmon., col. I.) la gamme *diatonique* s'étend

du 8^e. terme au 16^e.; la chromatique du 16^e. au 32^e.; l'enharmonique, du 32^e. au 64^e. Fa_{45} ※ appartient donc à la gamme enharmonique. Strictement parlant, le passage *fa* ※ *sol*, après le mode d'*ut*, devroit donc être regardé comme un passage enharmonique. Or, un musicien se couvriroit de ridicule en avançant une semblable proposition; il est donc bien plus ridicule, en regardant ce passage comme chromatique, puisque dans *fa* ※ *sol*, il n'y a ni intervalle, ni corde chromatique.

Quelle singularité dans la théorie des modernes! Le passage de l'accord sensible à l'accord parfait, est regardé par tous les théoriciens comme *diatonique*, & celui de l'accord parfait majeur de la seconde à l'accord parfait majeur de la quinte, comme chromatique. Mais qu'est-ce que l'accord sensible, *sol*, *si*, *re*, *fa*? Est-ce autre chose qu'un accord parfait, sol_{12}, si_{15}, re_{18}, mi_{21} ※, ou sol_{4}, si_{6}, re_{6}, mi_{7} ※? (Voyez *Dissonnance.*) Dans cette résolution, *sol*, *si*, *re*, *fa*; *sol*, *ut*, *mi*, le chant supérieur est *fa*, *mi*, ou plutôt, mi_{21} ※ mi_{20}. Mais l'intervalle de 20 à 21 est chromatique: mais *mi* ※ est une corde de la gamme chromatique; donc le passage *sol*, *si*, *re*, *fa*; *sol*, *ut*, *mi*, est un passage chromatique: au contraire, le passage du *fa* ※ au *sol* dans l'accord précédent, est le même que celui du *si* à l'*ut*; c'est un véritable passage *diatonique.* Il l'est certainement dans le mode de *sol*, il ne peut pas être chromatique dans le mode d'*ut*, c'est-à-dire dans le passage d'*ut* à *sol*, puisque ni l'intervalle, ni la corde ne se trouve dans la gamme chromatique. Cependant le passage *mi* ※ *mi* est appelé *diatonique*, le passage *fa* ※ *sol*, chromatique. Voilà les théories modernes!

III. Le chant est naturel à l'homme. De tous les chants, le *diatonique* est le plus naturel: de tous les chants *diatoniques*, le plus ancien dont il soit fait mention dans l'histoire de la musique, c'est celui du tétracorde *diatonique* grec. *Si*, *ut*, *re*, *mi*. Quoi donc? ce chant *si*, *ut*, *re*, *mi*, seroit-il aussi le plus naturel de tous les chants *diatoniques?*

Rameau chercha le principe du tétracorde dans les produits harmoniques de la basse fondamentale: il eut assez de génie pour tenter cette découverte; assez de science, de pénétration ou de bonheur, pour y réussir. Si_{15}, ut_{16}, re_{18}, mi_{20}, est en effet un des chants harmoniques de la basse fondamentale, sol_{3}, ut_{4}, sol_{3}, ut_{4}. Voilà un succès vraiment glorieux pour l'auteur du systême de la basse fondamentale. Mais ce qui a pu contenter un musicien, ne doit pas suffire au philosophe, dans un siècle où les musiciens ne se piquent pas de philosophie. La même basse fondamentale produit plusieurs chants: quel a été le motif de préférence des anciens en faveur du chant *si*, *ut*, *re*, *mi?* Il faudroit pouvoir démontrer, que de tous les chants produits par la même basse fondamentale, celui du tétracorde grec réunit exclusivement le naturel de l'intonation, la facilité de l'accord, l'harmonie de l'accompagnement, & la liaison avec les modes les plus analogues au mode principal. C'est ce que j'ai essayé dans le n°. IV de l'art. Basse fondamentale.

Il faudroit encore, pour concilier l'histoire avec la nature & la saine physique, découvrir le rapport que peut avoir avec les tétracordes grecs, ce mystérieux quaternaire harmonique de Pythagore, inaccessible aux recherches, aux calculs & aux dépenses du divin Platon. J'ai exposé mes aperçus sur cet objet dans l'art. *Quaternaire*, & j'ai donné quelques observations sur le sentiment de l'auteur du mémoire sur la musique des anciens, à l'art. Grèce.

Rousseau prétend, art. *diatonique*, que ce genre résultoit chez les Grecs, de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'accord des tétracordes. On se convaincra probablement par la lecture du n°. IV de l'art. Basse fondamentale, que ces règles résultoient plutôt des observations faites sur le tétracorde *diatonique*. Dans les beaux arts, les chef-d'œuvres ont toujours précédé les règles.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DIATONIQUES. (SONS ou CORDES) Euclide distingue sous ce nom, parmi les sons mobiles, ceux qui ne participent point du genre épais, même dans le chromatique & l'enharmonique. Ces sons dans chaque genre sont au nombre de cinq; savoir, le troisième de chaque tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres auteurs appellent *apycni.* (Voyez *apycni*, *genre*, *tétracorde.*)

(*J. J. Rousseau.*)

DIAULE, on appeloit *diaule* une flûte double, sans doute par opposition au *monaule* qui étoit une flûte simple. Voyez *Monaule.*

(M. *de Castilhon.*)

DIAULIE. Dans quelques auteurs on trouve que, dans l'ancien théâtre, tous les acteurs venant à se taire, on entendoit un joueur de flûte qui exécutoit un air dans l'intérieur du théâtre: cet air s'appeloit *diaulie*, et probablement on l'exécutoit sur le *diaule;* au moins le nom de *diaulie* le fait soupçonner, & le grand usage que les anciens faisoient de la flûte double, ou *diaule* sur leur théâtre, semble le confirmer. (M. *de Castilhon.*)

DIAZEUXIS. *s. f.* Mot grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction.* C'est ainsi qu'on appeloit, dans l'ancienne musique, le ton qui séparoit deux tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *diapente.* C'est notre *ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui est en effet la différence de la quinte à la quarte.

(*J. J. Rousseau.*)

La *diazeuxis* ſe trouvoit, dans leur muſique, entre la mèſe & la paramèſe, c'eſt-à-dire, entre le ſon le plus aigu du ſecond tétracorde & le plus grave du troiſième; ou bien entre la nète ſynnémenon & la paramèſe hyperboleon, c'eſt-à-dire, entre le troiſième & le quatrième tétracorde, ſelon que la disjonction ſe faiſoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit ſe pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les cordes homologues des deux tétracordes entre leſquels il y avoit *diazeuxis*, ſonnoient la quinte, au lieu qu'elles ſonnoient la quarte quand ils étoient conjoints. (*J. J. Rouſſeau.*)

DIESE ou DIÉSIS, chez les modernes, n'eſt pas proprement, comme chez les anciens, un intervalle de muſique; mais un ſigne de cet intervalle, qui marque qu'il faut élever le ſon de la note devant laquelle il ſe trouve, au-deſſus de celui qu'elle devroit avoir naturellement, ſans cependant la faire changer de degré ni même de nom. Or comme cette élévation ſe peut faire du moins de trois manières dans les genres établis, il y a trois ſortes de *dièſes*; ſavoir,

1°. Le *dièſe* enharmonique mineur ou ſimple *dièſe*, qui ſe figure par une croix de Saint André, ainſi X. Selon tous nos muſiciens, qui ſuivent la pratique d'Ariſtoxène, il élève la note d'un quart-de-ton; mais il n'eſt proprement que l'excès du ſemi-ton majeur ſur le ſemi-ton mineur. Ainſi du *mi* naturel au *fa* bémol, il y a un dièſe enharmonique, dont le rapport eſt de 125 à 128.

2°. Le *dièſe* chromatique, double *dièſe* ou *dièſe* ordinaire, marqué par un double croix ✱ élève la note d'un ſemi-ton mineur. Cet intervalle eſt égal à celui du bémol; c'eſt-à-dire, la différence du ſemi-ton majeur au ton mineur : ainſi, pour monter d'un ton depuis le *mi* naturel, il faut paſſer au *fa dièſe*. Le rapport de ce *dièſe* eſt de 24 à 25. Voyez ſur cet article une remarque eſſentielle au mot *ſemi-ton*.

3°. Le *dièſe* enharmonique majeur ou triple *dièſe*, marqué par une croix triple élève, ſelon les Ariſtoxéniens, la note d'environ trois quarts de ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un ſemi-ton mineur; ce qui ne ſauroit s'entendre de notre ſemi-ton, puiſqu'alors ce *dièſe* ne différeroit en rien de notre *dièſe* chromatique.

De ces trois *dièſes*, dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la muſique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui ſoit en uſage dans la nôtre; l'intonation des *dièſes* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté preſque inſurmontable, & leur uſage étant d'ailleurs aboli par notre ſyſtême tempéré.

Le *dièſe*, de même que le bémol, ſe place toujours à gauche, devant la note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il ſignifie la même choſe que devant une note. (Voyez *chiffres.*) Les *dièſes* qu'on mêle parmi les chiffres de la baſſe-continue, ne ſont ſouvent que de ſimples croix comme le *dièſe* enharmonique; mais cela ne ſauroit cauſer d'équivoque, puiſque celui-ci n'eſt plus en uſage.

Il y a deux manières d'employer le *dièſe* : l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note dans les modes majeurs ſe trouve le plus communément la quatrième du ton; dans les modes mineurs, il faut le plus ſouvent deux *dièſes* accidentels, ſurtout en montant; ſavoir, un ſur la ſixième note & un autre ſur la ſeptième. Le *dièſe* accidentel n'altère que la note qui le ſuit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même meſure ſe trouvent ſur le même degré, & quelquefois à l'octave, ſans aucun ſigne contraire.

L'autre manière eſt d'employer le *dièſe* à la clef, & alors il agit dans toute la ſuite de l'air & ſur toutes les notes qui ſont placées ſur le même degré où eſt le *dièſe*, à moins qu'il ne ſoit contrarié par quelque bémol ou béquarre, ou bien que la clef ne change.

La poſition des *dièſes* à la clef n'eſt pas arbitraire, non plus que celle des bémols; autrement les deux ſemi-tons de l'octave ſeroient ſujets à ſe trouver entr'eux hors des intervalles preſcrits. Il faut donc appliquer aux *dièſes* un raiſonnement ſemblable à celui que nous avons fait au mot *bémol*, & l'on trouvera que l'ordre des *dièſes* qui convient à la clef, eſt celui des notes ſuivantes, en commençant par *fa* & montant ſucceſſivement de quinte, ou deſcendant de quarte juſqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *dièſe* du *mi*, qui le ſuivroit, ne diffère point du *fa* ſur nos claviers.

ORDRE DES DIESES A LA CLEF.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne ſauroit employer un *dièſe* à la clef ſans employer auſſi ceux qui le précèdent; ainſi le *dièſe* de l'*ut* ne ſe poſe qu'avec celui du *fa*; celui du *ſol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné, au mot *clef tranſpoſée*, une formule pour trouver tout d'un coup ſi un ton ou mode doit porter des *dièſes* à la clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *dièſe*, & ſon uſage, dans la pratique. Le plus ancien manuſcrit où l'on ait vu le ſigne employé, eſt celui de Jean de Muris;

ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de son invention. Mais il ne paroît avoir, dans ses exemples, que l'effet du béquarre : aussi cet auteur donne-t-il toujours le nom de *diésis* au semi-ton majeur.

On appelle *dièses*, dans les calculs harmoniques, certains intervalles plus grands qu'un comma & moindres qu'un semi-ton, qui font la différence d'autres intervalles engendrés par les progressions & rapports des consonnances. Il y a trois de ces *dièses*. 1°. le *dièse majeur*, qui est la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, & dont le rapport est de 125 à 128. 2°. le *dièse mineur*, qui est la différence du semi-ton mineur au *dièse majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *dièse maxime*, en rapport de 243 à 250, qui est la différence du ton mineur au semi-ton maxime. (Voyez *Semi-Ton.*)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverses du même mot dans le même art, ne sont guère propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel. (*J. J. Rousseau.*)

DIESE. Pour plus d'exactitude, il faudroit ajouter à ce que dit Rousseau sur les différens *dièses*, que l'intervalle *si* ✻ *ut*, est un *dièse* majeur, ainsi que l'intervalle *re* ✻ *mi* ♭ ; et que l'intervalle *ut* ♭ , *si* ✻, dans lequel *si* est à l'aigu, est un dièse mineur.

J'avertis que *si* est à l'aigu, parce qu'il est d'usage, quand on désigne un intervalle, de nommer d'abord le plus grave, & qu'ayant nommé *ut* ♭ le premier, il ne faudroit pas croire que le *si* ✻, qui vient ensuite, forme avec lui une septième; mais la somme du *dièse* qui élève le *si* avec celle du bémol qui abaisse l'*ut*, étant plus forte que celle du sémiton majeur qui sépare le *si* naturel de l'*ut* naturel, il en résulte que l'*ut* ♭ est véritablement plus grave que le *si* ✻. (M. *Suremain de Missery.*)

DIESE. M. Suremain de Missery a fait sur cet article de Rousseau des observations relatives à la théorie : je me contenterai d'en faire quelques-unes à l'égard de la pratique.

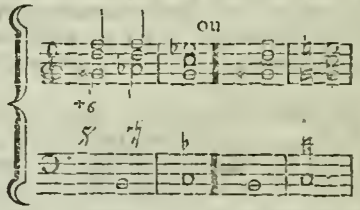
Il y a au commencement de cet article une sorte de confusion dans la distinction que fait Rousseau entre les anciens & les modernes.

» Chez les modernes, dit-il, ... il y a trois » sortes de *dièses* . . . . . le dièze enharmonique mi- » neur, . , . . qui se figure par une croix de S. An- » dré, &c. » On croiroit qu'il parle de ce qui se pratique aujourd'hui; cependant il dit plus loin : » de » ces trois dièses, dont les intervalles étoient tous » pratiqués dans la musique ancienne, il n'y a plus » que le chromatique qui soit employé dans la no- » tre. » Qu'entendoit-il donc par ancien & moderne?

On pourroit attribuer à la musique trois époques principales. 1°. Celle de sa naissance en général, soit que Pythagore le premier l'ait réduite en systême, soit qu'il ait trouvé ce systême tout établi chez d'autres nations. Cette époque qui va jusqu'à l'invention du contre-point en Italie est assurément la plus ancienne, cependant pour éviter toute équivoque, il seroit bon, en parlant de la musique qu'elle a produite, de la désigner par la *musique des Grecs*; & de dire par exemple : les Grecs (& non pas les anciens) avoient trois sortes de *dièses*, &c.

La seconde époque comprendra depuis l'invention du contrepoint, par *Guido d'Arrezzo*, jusque vers le commencement de ce siècle, & l'on ne donnera le titre d'ancien qu'à la musique & aux ouvrages relatifs à cet art, produits dans cet intervalle. La musique moderne datera depuis les ouvrages de *Zarlino* jusqu'à nos jours. C'est la seule manière de se bien entendre.

Rousseau a tort de dire que » des trois *dièses*, » dont les intervalles étoient tous pratiqués dans la » musique ancienne, il n'y a plus que le chroma- » tique qui soit en usage dans la nôtre. « Cela n'est pas exact, au moins quant à la forme. Nous n'exprimons, à la vérité, par aucun signe le dièse enharmonique, mais nous ne le pratiquons pas moins dans les transitions ainsi appelées, & qui diffèrent, comme on le verra au mot enharmonique, de l'acception que lui donnoient les Grecs. Encore arrive-t-il à quelques auteurs de désigner les transitions enharmoniques, par le moyen de nos *dièses* & de nos bémols; comme dans l'exemple suivant.



On y voit le *sol dièse*, désigné ensuite comme *la* bémol, quoiqu'il soit exécuté sur nos claviers par la même touche.

Nous avons aussi un second signe qu'on appelle double dièse, & qui a la forme d'une croix triple, comme celui des Aristoxeniens. Il est vrai qu'il n'élève la note devant laquelle on le place que d'un semi-ton mineur, comme le *dièse* ordinaire, mais il n'en doit pas moins être distingué. Il sert à hausser une note déja *dièse*, comme lorsqu'on veut passer en *sol* ✻, le *fa* qui portoit déja un *dièse*, comme sensible de *sol*, en doit avoir deux, comme sensible de *sol* ✻; quelques auteurs le marquent d'une simple croix ✕. Quelques-uns l'emploient encore, au lieu du *dièse* ordinaire, sur les cordes *mi* & *si*, quand on veut les diéser, comme déja *diésées* naturellement. Voyez *double dièse* & *croix*.

Il y a peu d'exactitude & de précision dans ce

que dit Rouſſeau ſur le *dièſe* accidentel. » Cette » note, dans les modes majeurs, (celle qui porte un » *dièſe*,) ſe trouve plus communément, dit-il, la » quatrième du ton. « Il falloit dire, peut-être, pour plus de clarté, la quatrième du ton que l'on quitte, & la ſeptième de celui où l'on va entrer. « Dans les modes mineurs, ajoute-t-il, il faut le « plus ſouvent deux *dièſes* accidentels, ſur-tout en « montant... ſur la ſixième note & ſur la ſep- « tième. » Il n'en faut qu'en montant, & encore n'en met-on pas toujours.

Rouſſeau renvoie, pour la poſition des *dièſes* au raiſonnement qu'il a fait ſur celle des bémols : je renvoie auſſi au même mot pour les obſervations, que j'ai faites ſur ce raiſonnement, & l'on y trouvera les règles les plus certaines & les plus claires pour la poſition des *dièſes*. (Voyez Bémol.) (Voyez auſſi le mot *clef tranſpoſée.*)

(*M. Framery.*)

DIÉSER. *v. a.* C'eſt armer la clef de dièſes, pour changer l'ordre & le lieu des ſemi-tons majeurs, ou donner à quelque note un dièſe accidentel, ſoit pour le chant, ſoit pour la modulation. (Voyez *dièſe.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Diéser. * Je ne crois pas avoir jamais vu ce mot pris dans le premier ſens que lui donne Rouſſeau. Obligé de lui donner un régime puiſqu'il le regarde, & avec raiſon, comme un verbe actif, il faudroit donc dire *diéſer* la clef? Je doute que cette locution ſoit d'uſage.

Ce mot ſignifie élever une note par un *dièſe* accidentel. Rouſſeau ajoute : » ſoit pour le chant, ſoit » pour la modulation. » Je ne ſais ce que cela ſignifie. 1°. Il eſt bien ſûr, au moins dans notre ſyſtême, que toutes les fois qu'il paroît un *dièſe* dans le chant, il indique néceſſairement une modulation, c'eſt-à-dire un changement de gamme, ſoit que l'on paſſe d'une tonique à l'autre, comme d'*ut* à *ſol*, ſoit que ſur la même tonique, on paſſe de la gamme diatonique compriſe depuis le 8^e. juſqu'au 16^e. degré, à la gamme chromatique, qui va du 16^e. au 32^e. 2°. Toutes les fois que l'on *dièſe* pour la modulation, on *dièſe* auſſi pour le chant, au moins pour celui de la partie où ſe trouve le *dièſe*. On ne pouvoit donc pas diſtinguer comme deux cas différens, l'emploi du *dièſe* pour le chant ou pour la modulation. (*M. Framery.*)

DIESIS. *ſ. m.* C'eſt, ſelon le vieux Bacchius, le plus petit intervalle de l'ancienne muſique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *dieſis* au limma ; mais il ajoute peu après que le *dieſis* de Pythagore eſt la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Ariſtoxène, il diviſoit ſans beaucoup de façons le *ton* en deux parties égales ; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière diviſion réſultoit le *dièſe* enharmonique mineur ou quart de ton ; de la ſeconde, le *dièſe* mineur chromatique ou le tiers d'un ton ; & de la troiſième, la *dièſe* majeur, qui faiſoit juſte un demi-ton.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Diesis. Il faut relever ici une inadvertance dans l'expreſſion. Rouſſeau dit qu'Ariſtoxène diviſe le ton en deux, en trois, & en quatre parties égales. De cette dernière diviſion, ajoute-t-il, (c'eſt celle en quatre parties,) réſulte le *dièſe* enharmonique, &c. ; de la ſeconde, (c'eſt celle en trois) le *dièſe* mineur, &c. de la troiſième.... Cette troiſième eſt déja employée, puiſque c'eſt la dernière & qu'il a commencé par là ; mais il a ſuivi l'ordre rétrograde, & la première diviſion eſt devenue pour lui la troiſième. Il ſe feroit exprimé plus clairement & ſans équivoque, s'il avoit dit : de la première réſulte le *dièſe* majeur, &c.

(*M. Framery.*)

DIEZEUGMENON. *génit. fém. plur.* Tétracorde *diezeugmenon* ou *des ſéparées*, eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſième tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le ſecond. (Voyez *Tétracorde.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIMINUÉ *adj.* Intervalle *diminué* eſt tout intervalle mineur dont on retranche un ſemi-ton par un dièſe à la note inférieure, ou par un bémol à la ſupérieure. A l'égard des intervalles juſtes que forment les conſonnances parfaites, lorſqu'on les diminue d'un ſemi-ton l'on ne doit point les appeler *diminués*, mais *faux* ; quoiqu'on diſe quelquefois mal-à-propos *quarte diminuée*, au lieu de dire fauſſe quarte, & *octave diminuée*, au lieu de dire fauſſe octave.

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Diminué. Rouſſeau, à l'article *intervalle*, avance tout le contraire de ce qu'il dit ici.

» Les conſonnances parfaites ſont invariables par » leur nature ; quand leur intervalle eſt ce qu'il doit » être, elles ſont *juſtes*. Que ſi l'on altère cet in- » tervalle d'un ſemi-ton, la conſonnance s'appelle » fauſſe & devient diſſonance ; *ſuperflue*, ſi le ſemi- » ton eſt ajouté ; *diminuée*, s'il eſt retranché. C'eſt » mal-à-propos qu'on donne le nom de fauſſe quinte » à la quinte *diminuée* ; c'eſt prendre le genre pour » l'eſpèce. La quinte ſuperflue eſt auſſi fauſſe que » la *diminuée*, & l'eſt même davantage à tous égards. »

Il dit au mot *Quinte* :

» La quinte peut s'altérer de deux manières ; ſa- » voir, en *diminuant* ſon intervalle d'un ſemi-ton, » & alors elle s'appelle *fauſſe quinte*, & devroit » s'appeler *quinte diminuée*, ou en augmentant d'un » ſemi-ton ce même intervalle, & alors elle s'ap- » pelle quinte ſuperflue. »

On voit par ces deux paſſages, que Rouſſeau veut que l'on diſe quinte *diminuée*, au lieu de fauſſe

quinte, & il en eſt de même pour la quarte, ce qui contredit ce qu'il vient d'établir au mot *diminué.*

Voici le rapprochement des deux paſſages :

On ne doit point appeler ces intervalles faux, mais *diminués.* C'eſt mal-à-propos que l'on dit quarte *diminuée* au lieu de fauſſe quarte. (Voyez *Diminuée.*)

C'eſt mal-à-propos qu'on donne le nom de fauſſe quinte à la quinte *diminuée.* (Voyez *Intervalle.*) La fauſſe quinte devroit s'appeler quinte *diminuée.* (Voyez *Quinte.*)

Or, la quarte eſt dans le même cas que la quinte ; c'eſt une conſonnance parfaite.

L'article de Rouſſeau devroit être rédigé ainſi:

A l'égard des intervalles juſtes que forment des conſonnances parfaites, lorſqu'on les *diminue* d'un ſemi-ton, on les appelle *diminués* ou faux ; on dit même plus ordinairement fauſſe quarte, que quarte *diminuée* ; fauſſe quinte, que quinte *diminuée* ; fauſſe octave, qu'octave *diminuée.*

(*M. Suremain de Miſſery.*)

DIMINUTION. *ſ. f.* Vieux mot, qui ſignifioit la diviſion d'une note longue, comme une ronde ou une blanche, en pluſieurs autres notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les fredons & autres paſſages qu'on a depuis appelés *roulemens* ou *roulades.* (*Voyez ces mots.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

* DIMINUTION. La définition de Rouſſeau manque d'une certaine préciſion. Ce n'eſt pas dans un ſens abſolu que ce mot ſignifioit la diviſion d'une note longue en notes de moindre valeur, car alors toute note plus brève que la plus longue de toutes auroit été une *diminution* ; mais ce mot s'employoit dans l'harmonie, par comparaiſon entre deux parties, dont l'une tenoit une note longue, tandis que l'autre parcouroit un cercle de notes plus brèves pendant le même eſpace. Ainſi, tandis que le deſſus tient une ronde, ſi la baſſe touche quatre noires, il y a *diminution.* Il en eſt de même ſi, ſur une blanche à la baſſe, le deſſus paſſe pluſieurs notes de moindre figure. Enfin il y a *diminution* toutes les fois que deux parties marchant enſemble, ne forment pas des notes de même valeur. Le contre-point figuré, eſt néceſſairement rempli de *diminutions.*

(*M. Framery.*)

DIOPI. Athénée dit que c'étoit une eſpèce de flûte, & Dalechamp, dans ſes remarques ſur cet auteur, prétend, avec aſſez de vraiſemblance, qu'elle ſe nommoit *diopi*, parce qu'elle n'avoit que deux trous, ce qui devoit fournir une mélodie bien bornée.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIOXIE. *ſ. f.* C'eſt, au rapport de Nicomaque, un nom que les anciens donnoient quelquefois à la conſonnance de la quinte, qu'ils appeloient plus communément *diapente.* (Voyez *Diapente.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

DIPHTONGUE. *ſ. f.* On appeloit quelquefois la tierce majeure *diphtongue*, apparemment parce qu'elle eſt compoſée de deux tons.

(*M. de Caſtilhon.*)

DIRECT. *adj.* Un intervalle *direct* eſt celui qui fait un harmonique quelconque ſur le ſon fondamental qui le produit. Ainſi la quinte, la tierce majeure, l'octave, & leurs répliques ſont rigoureuſement les ſeuls intervalles *directs* : mais par extenſion, l'on appelle encore intervalles *directs* tous les autres, tant conſonnans que diſſonans, que fait chaque partie avec le ſon fondamental pratique, qui eſt ou doit être au-deſſous d'elle ; ainſi la tierce mineure eſt un intervalle *direct* ſur un accord en tierce mineure, & de même la ſeptième ou la ſixte ajoutée ſur les accords qui portent leur nom.

Accord direct, eſt celui qui a le ſon fondamental au grave, & dont les parties ſont diſtribuées, non pas ſelon leur ordre le plus naturel, mais ſelon leur ordre le plus rapproché. Ainſi l'accord parfait *direct* n'eſt pas octave, quinte & tierce, mais tierce, quinte & octave. (*J. J. Rouſſeau.*)

* DIRECT. En un mot tout intervalle ou tout accord eſt direct, lorſqu'il eſt rangé ſuivant l'ordre de l'échelle.

On entend même encore par accords *directs*, ceux dont le ſon fondamental eſt au grave, quelque ſoit l'arrangement des parties. Ainſi *ut ſol mi* eſt un accord *direct*, comme *ut mi ſol.* Le mot *direct* eſt dans ce cas oppoſé au mot *Renverſé.* (*M. Framery.*)

V. au Supplément, l'art. de M. Feytou.

DISCANT ou DÉCHANT. *ſ. f.* C'étoit, dans nos anciennes muſiques, cette eſpèce de contre-point que compoſoient ſur-le-champ les parties ſupérieures en chantant impromptu ſur le Tenor ou la Baſſe ; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la muſique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des muſiciens auſſi peu habiles que ceux de ce temps là. *Diſcantat*, dit Jean de Muris, *qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordiſque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par conſonnances, & le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les chanteurs de ſon temps qui les pratiquoient preſque indifféremment. « De quel front, » dit-il, ſi nos règles ſont bonnes, oſent *déchanter* » ou compoſer le *diſcant*, ceux qui n'entendent rien » au choix des accords, qui ne ſe doutent pas même » de ceux qui ſont plus ou moins concordans, qui » ne ſavent ni deſquels il faut s'abſtenir, ni deſquel

» on doit user le plus fréquemment, ni dans quels » lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige » la pratique de l'art bien entendu ? S'ils rencontrent, » c'est par hasard; leurs voix errent sans règle sur le » tenor: qu'elles s'accordent si Dieu le veut; ils jettent » leurs sons à l'aventure, comme la pierre que lance » au but une main mal-adroite, & qui de cent fois » le touche à peine une. » Le bon Magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure & simple harmonie, dont son siècle abondoit ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! his temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio, colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ó mala coloratio, irrationabilis excusatio! ó magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab aliâ. O si antiqui periti musicæ, doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? quid fecissent? Si discantantem increparent, & dicerent : non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ó utinam taceres! Non concordas, sed deliras & discordas.* (*J. J. Rousseau.*)

DISCANT, c'est-à-dire, double chant. Le plus ancien exemple cité par Ducange de l'usage du mot *Discantus*, *Discantare*, est tiré de Hugotio de Verceil, Evêque de Ferrare, qui mourut en 1212. Mais une autorité aussi ancienne, peut-être, & surement meilleure, est celle de Francon de Cologne, que nous nommons Francon de Paris. Il définit & applique ce mot, dans son traité intitulé, *Ars cantus mensurabilis*, de manière à ne laisser aucun doute sur l'usage commun dont il étoit à la fin du XI^{e}. siècle ou au commencement du XII^{e}., pour signifier un chant composé à l'impromptu sur le plain-chant. *Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in quâ illi diversi cantus per voces longas, & breves & semibreves proportionaliter adæquantur, & in scripto per debitas figuras proportionati adinvicem designantur.*

La date de ce traité n'est pas certaine, mais il étoit surement écrit long-temps avant l'an 1283, puisque Marchetto de Padoue, dans un ouvrage composé cette même année, & intitulé *Pomerium in arte musicæ mensuratæ*, cite la définition que Francon a donnée du Discant. *Discantus, secundum magistrum Franconem, est diversorum cantuum consonantia.*

Les François appelèrent *déchant*, ce que ceux même de leurs auteurs qui écrivoient en latin nommoient *discantus*. Les règles semblent en avoir été établies en France au $XIII^{e}$. siècle. Elles commencent ainsi dans un manuscrit de l'Abbaye S. Victor. « *Quisquis* veut » déchanter, il doit premier savoir qu'est quant est » double, quant est la quinte note, & double est la » *witisme* (huitieme); & doit regarder si li chant » monte ou avale, (descend). Se il monte, nous » devons prendre le double note; se il avale, nous » devons prendre le quint note, &c. » Voilà ce qu'on appeloit, dans les grandes fêtes, chanter *cum cantu*, & *discantu*, à haute voix, à chant & à déchant. (Voyez *Diaphonie*, *Organiser*.)

(*M. Ginguené.*)

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainsi tout instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une intonation qui n'est pas juste fait un ton faux. Une suite de tons *faux* fait un chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

(*J. J. Rousseau.*)

DISDIAPASON. *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons *double-octave*.

Le *disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs modes à cette étendue, & lui donnoient le nom de système parfait. (Voyez *Mode*, *Genre*, *Système*.) (*J. J. Rousseau.*)

* DISDIAPASON. Il n'y a que les voix extraordinairement cultivées qui aient deux octaves d'étendue, encore cet avantage paroît il presque exclusivement réservé aux femmes. Il n'est pas probable que les Grecs, qui n'admettoient point les femmes dans les divertissemens publics, aient jamais connu aucunes voix qui fournît deux octaves. Ce n'est donc pas là ce qui a pu déterminer les Grecs à « borner chacun de leurs modes à cette étendue, & à lui donner le nom de système parfait. » C'est surement sans y songer, que Rousseau a écrit ce paragraphe.

Les voix d'hommes, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë, c'est-à-dire, depuis la basse taille jusqu'à la haute-contre, n'embrassent que deux octaves sans se forcer, comme on le voit par les lignes dont nous avons composé nos portées. Ainsi depuis le son le plus grave de la basse-taille, qui est un *sol* placé sur la première ligne de la clef de *fa* 4^{e}. ligne, jusqu'au son le plus aigu de la haute-contre naturelle, placé sur la dernière ligne de la clef d'*ut* 3^{e}. ligne, il y a précisément deux octaves, & c'est toute l'étendue que les voix d'hommes réunies peuvent embrasser. Or, comme les voix de femmes n'étoient pas comptées par les Grecs, ils n'ont pas dû les placer dans leur système. (Voyez *Diaphonie*, *Echelle*.)

(*M. Framery.*)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *disjoints* à deux tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *ton* au-dessus de la plus aiguë du grave; au

lieu d'être la même. Ainsi les deux tétracordes hypaton & diezeugmenon étoient *disjoints*, & les deux tétracordes synnemenon & hyperboleon l'étoient aussi. (Voyez *Tétracorde.*)

On donne, parmi nous, le nom de *disjoints* aux intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre intervalle. Ainsi ces deux intervalles *ut mi* & *sol si* sont *disjoints*. Les degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs degrés conjoints, s'appellent aussi degrés *disjoints*. Ainsi chacun des deux intervalles dont je viens de parler, forme un degré *disjoint*.

(*J. J. Rousseau*)

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne musique, l'espace qui séparoit la mèse de la paramèse, ou en général un tétracorde du tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *ton*, & s'appeloit en grec *diazeuxis*. (*J. J. Rousseau.*)

DISSONANCE. *s. f.* Tout son qui forme, avec un autre, un accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres consonnances que celles que forment entre eux & avec le fondamental les sons de l'accord parfait, il s'ensuit que tout autre intervalle est une véritable *dissonance* : même les anciens comptoient pour telles les tierces & les sixtes, qu'ils retranchoient des accords consonnans.

Le terme de *dissonance* vient de deux mots, l'un grec, l'autre latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *dissonance* désagréable, est que les sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux sons distincts, quoique frappés à-la-fois.

On donne le nom de *dissonance* tantôt à l'intervalle & tantôt à chacun des deux sons qui le forment. Mais quoique deux sons dissonent entre eux, le nom de *dissonance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'accord.

Il y a une infinité de *dissonances* possibles; mais comme dans la musique on exclud tous les intervalles que le systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au genre & au mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les règles prescrites. Quelles sont ces règles? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet article.

Le principe physique de l'harmonie se tire de la production de l'accord parfait par la résonnance d'un son quelconque : toutes consonnances en naissent, & c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *dissonance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'apercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'harmonie. Le P. Mersenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *dissonances*, tant de celles qui sont rejetées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *dissonance* n'est pas naturelle à l'harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'art. Cependant, dans un autre ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans le rapports des nombres & les proportions harmonique & arithmétique, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *dissonance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des sons harmoniques, la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la sous-dominante une nouvelle tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la dominante une nouvelle tierce mineure. Ces tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *dissonance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre géomètre qui a daigné interpréter au public le systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plutôt je transcrirai ce qu'il dit de la *dissonance*, & M. Rameau me devra des remercimens d'avoir tiré cette explication des *Elémens de musique*, plutôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du ton selon le systême de M. Rameau; savoir, dans le ton d'*ut* la tonique *ut*, la dominante *sol* & la sous dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le ton de *sol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le ton de *fa*. Par conséquent cette marche de basse *ut sol* peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *sol*, comme la marche de basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au ton d'*ut* ou au ton de *fa*. Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une basse fondamentale, on ignore encore jusque-là dans quel ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses quintes.

On

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les sons *sol* & *fa* dans une même harmonie ; c'est-à-dire, en joignant à l'harmonie *sol si re* de la quinte *sol* l'autre quinte *fa*, en cette manière *sol si re fa* : ce *fa* ajouté étant la septième de *sol* fait *dissonance* : c'est pour cette raison que l'accord *sol si re fa* est appelé accord dissonant ou accord de septième. Il sert à distinguer la quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange & sans altération, l'accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la nature même. (Voyez *Accord*, *Consonnance*, *Harmonie*.) Par là on voit que quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même-temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'accord de *sol*, & le ton d'*ut* se trouve, par ce moyen, entièrement déterminé, parce qu'il n'y a que ce ton seul auquel les sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'harmonie *fa la ut* de la quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même temps à *sol*, & que le ton soit déterminé par là : mais cette introduction de *sol* dans l'accord *fa la ut*, donneroit deux secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire, deux *dissonances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille ; inconvénient qu'il faut éviter : car si, pour distinguer le ton, nous altérons l'harmonie de cette quinte *fa*, il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons la quinte *re*, qui est le son qui en approche le plus ; & nous aurons pour la sous-dominante *fa* l'accord *fa la ut re*, qu'on appelle accord de grande sixte ou sixte ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'accord de la dominante *sol*, & celui de la sous-dominante *fa*.

La dominante *sol*, en montant au dessus du générateur, a un accord tout composé de tierces en montant depuis *sol* ; *sol si re fa*. Or la sous-dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes sons que l'accord *fa la ut re* donne à la sous-dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'harmonie des deux quintes ne consiste que dans la tierce mineure *re fa* ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'harmonie de ces deux quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *dissonance*, son rapport intime avec le ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangère au ton, comme corde essentielle du ton ; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette quinte au-dessous de la tonique, de cette sous-dominante entre laquelle & la tonique on n'aperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-dominante, non seulement comme corde essentielle du ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, & le son de sa quinte en dessous ? Ce n'est point parce que la corde entière est un *fa* que ses aliquotes résonnent au son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomène. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses parties ainsi que le triple ; est-ce à dire que le son de ce septuple ou ses octaves soient des cordes essentielles du ton ? Tant s'en faut, puisqu'il ne forme pas même avec la tonique un rapport commensurable en notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzième en dessous frémissoit sans résonner ; mais, outre que c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle ne rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la quinte en dessous parce qu'il trouve la quinte en dessus, & que ce jeu des quintes lui paroit commode pour établir son systême, on pourra le féliciter d'une ingénieuse invention ; mais qu'il ne l'autorise point d'une expérience chimérique, qu'il ne se tourmente point à chercher dans les renversemens des proportions harmonique & arithmétique les fondemens de l'harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des sons.

Remarquez encore que si la contre-génération qu'il suppose pouvoit avoir lieu, l'accord de la sous-dominante *fa* ne devroit point porter une tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* bémol est l'harmonique véritable qui lui est assigné par ce renversement $\overset{1}{ut}\ \overset{\frac{1}{3}}{fa}\ \overset{\frac{1}{5}}{la}$ ♭. De sorte qu'à ce compte la gamme du mode majeur devroit avoir naturellement la sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrième quinte, ou comme quinte de la seconde note : ainsi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième note donnée par la série des aliquotes, d'où naît le vrai diatonique naturel, n'est point l'octave de la prétendue sous-dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre qua-

trième note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainsi que tout théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des musiciens. Qu'on écoute combien la cadence imparfaite de la sous-dominante à la tonique est dure & sauvage, en comparaison de cette même cadence dans sa place naturelle, qui est de la tonique à la dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne desire plus rien après l'accord de la tonique? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une suite ou une fin? Or, qu'est-ce qu'une tonique après laquelle l'oreille desire quelque chose? Peut-on la regarder comme une véritable tonique, & n'est-on pas alors réellement dans le ton de *fa*, tandis qu'on pense être dans celui d'*ut*? Qu'on observe combien l'intonation diatonique & successive de la quatrième note & de la note sensible, tant en montant qu'en descendant, paroît étrangère au mode, & même pénible à la voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la voix du musicien, la difficulté des commençans à entonner cette note doit lui montrer assez combien elle est peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *tons* consécutifs: ne devroit-on pas voir que ces trois *tons* consécutifs, de même que la note qui les introduit, donnent une modulation barbare qui n'a nul fondement dans la nature? Elle avoit assurément mieux guidé les Grecs, lorsqu'elle leur fit arrêter leur tétracorde précisément au *mi* de notre échelle, c'est-à-dire, à la note qui précède cette quatrième; ils aimèrent mieux prendre cette quatrième en dessous, & ils trouvèrent ainsi, avec leur seule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raison se réunissent, au moins dans le systême donné, pour rejeter la prétendue sous-dominante, non-seulement du nombre des cordes essentielles du ton, mais du nombre des sons qui peuvent entrer dans l'échelle du mode, que devient toute cette théorie des *dissonances*? que devient l'explication du mode mineur? que devient tout le systême de M. Rameau?

N'appercevant donc, ni dans la physique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *dissonance*, je lui cherchois une origine purement méchanique, & c'est de la manière suivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, sans m'écarter du systême pratique de M. Rameau.

Je suppose la nécessité de la *dissonance* reconnue. (Voyez *Harmonie & Cadence.*) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *dissonance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare successivement tous les sons de l'échelle diatonique avec le son fondamental dans chacun des deux modes, on n'y trouvera pour toute *dissonance* que la seconde, & la septième, qui n'est qu'une seconde renversée, & qui fait réellement seconde avec l'octave. Que la septième soit renversée de la seconde, & non la seconde de la septième, c'est ce qui est évident par l'expression des rapports: car celui de la seconde 8, 9, étant plus simple que celui de la septième 9, 16, l'intervalle qu'il représente n'est pas, par conséquent, l'engendré, mais le générateur. Je sais bien que d'autres intervalles altérés peuvent devenir dissonans; mais si la seconde ne s'y trouve pas exprimée ou sous-entendue, ce sont seulement des accidens de modulation auxquels l'harmonie n'a aucun égard, & ces *dissonances* ne sont point alors traitées comme telles. Ainsi c'est une chose certaine, qu'où il n'y a point de seconde il n'y a point de *dissonance*; & la seconde est proprement la seule *dissonance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les consonances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'octave, elles y sont toutes contenues dans l'accord parfait. Prenons donc cet accord parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet accord, que je ne suppose encore dans aucun ton, nous pourrions placer une *dissonance*; c'est-à-dire, une seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* & le *si*, elle feroit une seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent dissoneroit doublement. Il en seroit de même entre le *si* & le *re*, comme entre tout intervalle de tierce: reste l'intervalle de quarte entre le *re* & le *sol*. Ici l'on peut introduire un son de deux manières; 1°. on peut ajouter la note *fa* qui fera seconde avec le *sol* & tierce avec le *re*; 2°. ou la note *mi* qui fera seconde avec le *re* & tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *dissonance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonera qu'avec un seul son, & elle engendrera une nouvelle tierce qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'accord total. D'un côté nous aurons l'accord de septième, & de l'autre celui de sixte ajoutée, les deux seuls accords dissonans admis dans le systême de la basse fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *dissonance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux sons joints; d'un côté la quinte & la sixte, de l'autre la septième & l'octave; tant qu'ils feront ainsi la seconde, ils resteront dissonans: mais que les parties qui les font entendre s'éloignent d'un degré; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre seconde, de part & d'autre, sera devenue une tierce; c'est-à-dire, une des plus agréables consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi*, ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *dissonance*.

Reste à déterminer lequel des deux sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place: mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la quinte ou l'octave restent comme cordes principales, que la sixte monte, & que la septième descende, comme sons accessoires, comme *dissonances*. De plus,

ſi, des deux ſons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*. après la ſeptième, & le *mi* de l'accord de ſixte ajoutée montera ſur le *fa* : car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *diſſonance*.

Voyons maintenant quelle marche doit faire le ſon fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *diſſonance*. Puiſque l'un des deux ſons joints reſte en place, il doit faire liaiſon dans l'accord ſuivant. L'intervalle que doit former la baſſe fondamentale en quittant l'accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions; 1°. que l'octave du ſon fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'accord de ſeptième, la quinte après l'accord de ſixte ajoutée. 2°. Que le ſon ſur lequel ſe réſout la *diſſonance* ſoit un des harmoniques de celui auquel paſſe la baſſe fondamentale. Or le meilleur mouvement de la baſſe étant par intervalles de quinte, ſi elle deſcend de quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *pl. de muſ. fig.* 136.

De là on tire un moyen de connoître à quelle corde du ton chacun de ces deux accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque ton les deux cordes les plus eſſentielles? C'eſt la tonique & la dominante. Comment la baſſe peut-elle marcher en deſcendant de quinte ſur deux cordes eſſentielles du ton? C'eſt en paſſant de la dominante à la tonique; donc la dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'accord de ſeptième. Comment la baſſe en montant de quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du ton? C'eſt en paſſant de la tonique à la dominante : donc la tonique eſt la corde à laquelle convient l'accord de ſixte ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un dièſe au *fa* de l'accord qui ſuit celui-là : car le *re* étant dominante tonique doit porter la tierce majeure. La baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales cadences. (Voyez *Cadence*.)

Si l'on compare ces deux *diſſonances* avec le ſon fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une ſeptième mineure, & celle qui monte une ſixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *diſſonances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un intervalle mineur en deſcendant; & en général auſſi, dans les marches diatoniques les moindres intervalles ſont à préférer.

Quand l'accord de ſeptième porte tierce majeure, cette tierce fait, avec la ſeptième, une autre *diſſonance* qui eſt la fauſſe quinte, ou, par renverſement, le triton. Cette tierce, vis-à-vis de la ſeptième, s'appelle encore *diſſonance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de note ſenſible, & ſans la ſeconde, cette prétendue *diſſonance* n'exiſteroit point ou ne ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier eſt, que les deux ſeules notes de l'échelle qui ne ſe trouvent point dans les harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont préciſément celles qui s'y trouvent introduites par la *diſſonance*, & achèvent, par ce moyen la gamme diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au mode, ſe trouvent dans ſon échelle, & pourquoi leur intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *diſſonances*, ſavoir la ſixte majeure & la ſeptième mineure, ne diffèrent que d'un ſemi-ton, & différeroient encore moins ſi les intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation, l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les harmoniques qui accompagnent un ſon quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les ſons qui compoſent l'accord parfait & ſes répliques, le ſeptième en eſt exclus; cependant ce ſeptième terme entre comme eux dans la réſonnance totale du ſon générateur, quoique moins ſenſiblement; mais il n'y entre point comme conſonnance; il y entre donc comme *diſſonance*, & cette *diſſonance* eſt donnée par la nature. Reſte à voir ſon rapport avec celles dont je viens de parler.

Or ce rapport eſt intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux; car le rapport de la ſixte majeure eſt $\frac{3}{5}$, & celui de la ſeptième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes ſont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au ſimple par ſes octaves eſt $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens ſe trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la ſixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux comma, & de la ſeptième mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui eſt beaucoup moins qu'un comma (1). Pour employer les mêmes ſons dans le genre diatonique & dans divers modes, il a fallu les altérer; mais cette altération n'eſt pas aſſez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

((1) Tout cela eſt abſolument faux. Il s'agit de rapports géométriques, & l'auteur les traite comme des rapports arithmétiques. Il faudrait au lieu de diviſer. Auſſi trouve-t-il des abſurdités; car de ce qu'il dit, il faudroit conclure que le ſemi-ton majeur eſt compoſé de moins de 3 comma, ce qui n'eſt pas vrai. Cet article devroit donc être rédigé ainſi :

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$, rapproché au simple par les octaves, est $\frac{4}{7}$; & ce rapport se trouve intermédiaire entre les deux précédens, en cette manière, $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$, où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la sixte majeure que de $\frac{165}{128}$, ou à-peu-près trois comma; & de la septième mineure que de $\frac{63}{65}$, ou à-peu-près un comma.)

(*M. Suremain de Missery.*)

J'ai fait voir, au mot *cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *dissonances*, la septième & la sixte ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *dissonances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *dissonance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voyez *Préparer.*) A l'égard des *dissonances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la septième diminuée, accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot *Enharmonique.*

Quoique cette manière de concevoir la *dissonance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'harmonie, mais de certaines convenances entre les parties; je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une théorie des *dissonances* des vrais principes de l'harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions je renvoie là-dessus au mot *Systême* où j'ai fait l'exposition du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la nature: mais je dois remarquer au moins que les principes de cet auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui mènent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet article. Tout intervalle commensurable est réellement consonnant: il n'y a de vraiment dissonans que ceux dont les rapports sont irrationels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun son fondamental commun. Mais passé le point où les harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces intervalles sont bien partie du systême harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle & se rapportent au son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les aperçoit point dans l'harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du son fondamental; ce qui se prouve par la génération réciproque du son fondamental & des intervalles supérieurs. (Voyez *le systême de M. Tartini.*) Or, quand la distance du son fondamental au plus aigu de l'intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du systême musical ou appréciable, tout ce qui est au-delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fondement sensible & doit être rejeté de la pratique, ou seulement admis comme dissonant. Voilà, non le systême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

(*J. J. Rousseau.*)

* DISSONANCE. Cet article est un de ceux que Rousseau paroit avoir le mieux médité, & où il a donné le plus de preuves de son excellente manière de raisonner. Il est dommage qu'il n'ait pas appliqué à tous les autres les principes qu'il établit ici sur la *dissonance*, & qu'il se trouve en contradiction avec lui même, sur-tout à l'égard de la quatrième note du ton, qu'il donne ailleurs comme une des cordes essentielles du mode, comme une prétendue sous-dominante, ayant un accord fondamental, tandis qu'elle n'appartient pas même à la gamme, comme Rousseau le fait voir ici.

M. l'abbé Feytou, dans l'article suivant, relève quelques erreurs qu'il croit apercevoir dans celui-ci, mais il faut remarquer, à la justification de Rousseau, qu'il n'a suivi & n'a du suivre que les idées communément reçues dans la pratique: les principes de M. l'abbé Feytou, fussent-ils incontestables, comme je crois qu'ils le sont en effet, n'étoient pas alors généralement reconnus. On peut donc toujours regarder l'explication de la *dissonance* donnée par Rousseau, comme fort ingénieuse & infiniment plus satisfaisante que celle de Rameau & de d'Alembert. Je ne ferai au surplus que de légères observations sur cet article.

Je crois que Rousseau a tort de définir la *dissonance* par un accord *désagréable* à l'oreille. La *dissonance* n'est pas plus désagréable à l'oreille que la consonnance; seulement elle ne la satisfait pas, & lui laisse desirer un repos.

Il peut dire ce me semble: « Qu'il n'y a point » d'autres consonnances que celles que forment entre » eux & avec le fondamental, les sons de l'accord » parfait. » parce que cela est vrai dans son sens, dans notre systême pratique, & M. l'abbé Feytou, dans l'article suivant, ne relève cette phrase que d'après une autre manière de voir. Mais Rousseau n'auroit peut-être pas dû dire sans explication, « Que les » anciens comptoient pour *dissonances* les tierces & » les sixtes qu'ils retranchoient des accords consonnans. » C'est leur accorder la connoissance de l'harmonie simultanée qu'il leur refuse dans son article Contre-point. (V. *Diaphone* & mon art. *dissonant.*)

Rousseau donne un principe fort juste, lorsqu'il dit que « de deux sons joints, c'est à celui qui a le » moins de chemin à faire de marcher de préférence. »

(Il l'auroit exprimé d'une manière encore plus exacte en disant que la *dissonance* doit se sauver par le plus court chemin possible); mais la règle qu'il tire ensuite de la marche de ses deux *dissonances*, savoir que les *dissonances* majeures doivent monter & les mineures descendre, n'est pas également vraie: elle n'a sur-tout aucune justesse dans l'application qu'il en fait ici.

1°. La sixte ajoutée n'est pas toujours majeure, car, puisque Rousseau lui-même a dit que cet accord convenoit mieux à la tonique qu'à la sous-dominante, il est évident qu'en mineur la sixte est quelquefois mineure même en montant, & que dans cette marche *ut fol*, dans la gamme mineure d'*ut*, on peut donner un *la* ♭ à cet *ut*, quoiqu'il soit suivi d'un *si* naturel, & produire ce chant, *la* ♭ *si*.

2°. Il y a beaucoup de *dissonances* majeures qui ne montent pas comme la septième majeure *ut mi sol si* &c. Il y a beaucoup de *dissonances* mineures qui ne descendent pas, & qu'on fait rester en place de préférence.

3°. Si une *dissonance* doit se sauver par le plus court chemin possible, ce principe n'a aucune action sur la sixte ajoutée, car elle a un chemin égal à faire, au moins dans notre systême, pour descendre ou pour monter. Le *la* d'*ut mi sol la*, doit procéder d'un ton entier, soit qu'il monte sur le *si*, soit qu'il descende sur le *sol*.

Pourquoi donc fait-on monter cette *dissonance?* c'est uniquement, selon les idées reçues, parce que dans la succession qui lui est assignée, elle ne trouve qu'un *si* pour se reposer; le *sol* étant occupé par le *sol* précédent, qui reste nécessairement en place; voyez l'exemple:

La si,
Sol sol,
Mi re,
Ut sol.

Ou plutôt comme le prouve M. l'abbé Feytou, parce que ce *la* est un espèce de *si* ♭ plus près du *si* naturel que du *sol*. Cependant comme ce fait, fondé sur le systême de la nature, n'est pas également vrai dans notre systême tempéré, il en résulte que la marche de la sixte ajoutée est assez indifférente, & en effet, la loi qui l'oblige de monter n'est pas de rigueur. (*M. Framery.*)

DISSONANCES. Nous ajouterons ici la raison de quelques *dissonances*, tirée d'un *mémoire* du célèbre M. Euler; *Memoires de l'Académie* de Berlin, *tom.* XX.

L'accord de la septième, & celui qui résulte de la sixte jointe à la quinte, sont employés dans la musique avec tant de succès, qu'on ne sauroit douter de leur harmonie ou de leur agrément. Il est bien vrai qu'on les rapporte à la classe des *dissonances*; mais il faut convenir que les *dissonances* ne diffèrent des consonnances que parceque celles-ci sont renfermées en des proportions plus simples, qui se présentent plus aisément à l'entendement, pendant que les *dissonances* renferment des proportions plus compliquées, & partant plus difficiles à comprendre. Ce n'est donc que par degré que les *dissonances* diffèrent des consonnances, & il faut que les unes & les autres soient perceptibles à l'esprit. Plusieurs sons, qui n'auroient aucun rapport perceptible entr'eux, feroient un bruit confus absolument intolérable dans la musique. De-là il est certain que les *dissonances* que j'ai en vue, contiennent des proportions perceptibles, sans quoi on ne les sauroit admettre dans la musique.

Or, exprimant en nombre les sons qui forment l'accord de la septième, ou de la sixte avec la quinte, on parvient à des proportions si compliquées, qu'il semble presque impossible que l'oreille les puisse saisir; au moins y a-t-il des accords bien moins compliqués qui sont bannis de la musique, par la raison que l'esprit ne sauroit appercevoir les proportions. Voici l'accord de la septième, exprimé en nombre:

G, H, d, f.
36, 45, 54, 64.

Or, le plus petit nombre divisible par ceux-ci est 8640, ou par facteurs $2^6 + 3^3 + 5$, que je nomme l'exposant de cet accord, & par lequel on doit juger de la facilité, dont l'oreille peut comprendre cet accord. L'autre accord est représenté en cette sorte,

H, d, f, g.
45, 54, 64, 72.

dont l'exposant est le même.

Il est difficile de croire que l'oreille puisse distinguer les proportions entre ces grands nombres, & la *dissonance* ne paroît pas si forte pour demander un si haut degré d'adresse. En effet, si l'oreille appercevoit cet exposant tant composé, en y ajoutant encore d'autres sons compris dans le même exposant, la perception ne devroit pas devenir plus difficile. Or, sans sortir de cette octave, l'exposant $2^6 + 3^3 + 5$, contient encore les facteurs 40, 48, 60, auxquels répondent les sons A, c, e, de sorte que nous eussions cet accord

G, A, H, *c*, *d*, *e*, *f*.
36, 40, 45, 48, 54, 60, 64.

qui devroit être également agréable à l'oreille que le proposé. Or, tous les musiciens conviendront que cette *dissonance* seroit insupportable: il faudroit donc porter le même jugement de la *dissonance* proposée, ou bien il faut dire qu'elle s'écarte des règles de l'harmonie établies dans la théorie de la musique.

C'est le son *f* qui trouble ces accords, en re-

dant leur expoſant ſi compliqué & qui fait auſſi, de l'aveu des muſiciens, la *diſſonance*. On n'a qu'à omettre ce ſon, & les nombres des autres étant diviſibles par *g*, l'accord $\frac{G,\ H,\ d}{4,\ 5,\ 6}$ donne la conſonnance agréable & parfaite, connue ſous le nom de la *triade harmonique*, dont l'expoſant eſt $2^2 + 3 + 5 = 60$, & partant 144 fois plus petit qu'auparavant, d'où il ſemble que l'addition du ſon f gâte trop la belle harmonie de cette conſonnance, pour qu'on lui puiſſe accorder une place dans la muſique. Cependant, au jugement de l'oreille cette *diſſonance* n'eſt rien moins que déſagréable, & on s'en ſert dans la muſique avec le meilleur ſuccès; il ſemble même que la compoſition muſicale en acquiert une certaine force, ſans laquelle elle ſeroit trop unie. Voilà donc un grand paradoxe, où la théorie ſemble être en contradiction avec la pratique, dont je tâcherai de donner une explication.

M. d'Alembert, dans ſon *Traité* ſur la compoſition muſicale, ſemble être du même ſentiment à l'égard de cette *diſſonance* qui lui paroît trop rude en elle-même, & ſelon les principes de l'harmonie; mais il croit que c'eſt une autre circonſtance tout-à-fait particulière qui la fait tolérer dans la muſique. Il remarque que l'on n'emploie cet accord G, H, d, f, que lorſque la compoſition ſe rapporte au ton C; & il croit qu'on y ajoute le ſon f, pour fixer l'attention des auditeurs à ce ton, afin qu'ils ne s'imaginent pas que le ton ait paſſé au ton G, où l'accord G, H, d, eſt la conſonnance principale. Suivant cette explication, ce n'eſt donc point par quelque principe de l'harmonie qu'on ſe ſert de la *diſſonance* G, H, d, f, mais uniquement pour avertir les auditeurs que la pièce qu'on joue doit être rapportée au ton C. Sans cette précaution, on pourroit ſe tromper, & croire que l'harmonie dût être rapportée au ton G. Par la même raiſon il dit qu'en employant l'accord F, A, c, on y ajoute le ſon d, qui eſt la ſixte de F, afin que les auditeurs ne penſent pas que la pièce ait paſſé au ton F.

Je doute fort que cette explication ſoit goutée de tout le monde: elle me paroît trop arbitraire & éloignée des vrais principes de l'harmonie. S'il étoit abſolument néceſſaire que chaque accord repréſentât le ſyſtême tout entier des ſons que le ton où l'on joue embraſſe, on n'auroit qu'à les employer tous à la fois, mais cela feroit ſans contre dit un très-mauvais effet dans la muſique. Cependant le doute demeure dans ſon entière force, qui eſt que l'accord G, H, d, f, étant écouté tout ſeul, ſans être lié avec d'autres, ne choque pas tant l'oreille, qu'il ſemble qu'il devroit faire à cauſe des grands nombres dont il renferme les rapports. Il eſt certain que la plupart des oreilles ne ſont pas capables d'appercevoir des proportions ſi compliquées; & néanmoins nous voyons que preſque tout le monde trouve cet accord aſſez agréable, il s'agit donc de découvrir la cauſe phyſique de ce phénomène paradoxe.

Pour cet effet, je remarque d'abord qu'il faut bien diſtinguer les proportions que nos oreilles apperçoivent actuellement, de celles que les ſons exprimés en nombres renferment. Rien n'arrive plus ſouvent dans la muſique, que ce que l'oreille ſent une proportion bien différente de celle qui ſubſiſte effectivement parmi les ſons. Dans la température égale, où tous les 12 intervalles d'une octave ſont égaux, il n'y a point de conſonnances exactes, excepté les ſeules octaves, la quinte y eſt exprimée par la proportion irrationelle de 1 à $\sqrt[12]{2^7}$, qui eſt un peu différente de celle de 2 à 3. Cependant quoiqu'un inſtrument ſoit accordé ſelon cette règle, l'oreille qui n'eſt pas bleſſée par cette proportion irrationelle C : G ne laiſſe pas d'appercevoir une quinte, ou la proportion de 2 à 3; & s'il étoit poſſible que l'oreille ſentît la véritable proportion des ſons, elle en ſeroit beaucoup plus choquée, qu'écoutant la plus forte *diſſonance* comme celle de la fauſſe quinte. Auſſi ſait-on que dans la température harmonique, où les ſons d'une octave ſont exprimés par les nombres ci-joints, quelques quintes ne ſont pas parfaites, quoique l'oreille les prenne pour telles. Ainſi l'intervalle de B à f, étant contenu dans la proportion de 675 à 1024, ſurpaſſe la proportion d'une véritable quinte de 2 à 3, de l'intervalle $\frac{2048}{2025}$, & cependant l'oreille la diſtingue à peine d'une quinte exacte. De même, l'intervalle A à d, contient la proportion de 20 à 27, que l'oreille confond avec celle de 3 à 4, quoique la différence ſoit un comma, exprimé par la proportion 80 : 81. On prend auſſi l'intervalle de G s à c, dont la proportion eſt 25 : 32, pour une tierce majeure, ou pour la proportion de 4 à 5, nonobſtant la différence de 125 à 128; & je doute fort qu'en écoutant l'accord d : f, on ſente la proportion de 27 à 32, plutôt que celle de 5 à 6, qui eſt ſans doute plus ſimple.

Voici le ſyſtême ordinaire.

F	—	2^9			=	512.
Fs	—	2^2	3^3	5	=	540.
G	—	2^6	3^2		=	576.
Gs	—	2^3	3	5^2	=	600.
A	—	2^7	5		=	640.
B	—		3^3	5^2	=	675.
H	—	2^4	3^2	5	=	720.
c	—	2^8	3		=	768.
cs	—	2^9	5^2		=	800.
d	—	2^5	3^3		=	864.
ds	—	2^2	3^2	5^2	=	900.
e	—	2^6	3	5	=	960.
f	—	2^{10}			=	1024.

Il eſt donc ſuffiſamment prouvé que la proportion apperçue par les ſens eſt ſouvent différente de celle qui ſubſiſte actuellement entre les ſons. Tou-

tes les fois que cela arrive, la proportion aperçue est plus simple que la réelle; & la différence est si petite, qu'elle échappe à la perception. L'organe de l'ouie est accoutumé de prendre pour une proportion simple toutes les proportions qui n'en diffèrent que fort peu, de sorte que la différence soit quasi imperceptible: or, plus une proportion est simple, plus notre sentiment est aussi sensible, & distingue de plus petites aberrations; c'est la raison pourquoi on ne sauroit supporter presque aucune aberration dans les octaves, & on prétend que toutes les octaves soient exactes, & qu'elles ne s'écartent point du tout de la raison double. Cependant, quand même, dans un concert, quelques octaves seroient environ d'une centième partie d'un ton trop hautes ou trop basses, je doute fort que la plus délicate oreille s'en aperçût; il semble plutôt qu'on souffre encore une plus grande aberration, sans que les oreilles en soient blessées.

Dans les quintes on peut souffrir une plus grande aberration: les musiciens conviennent que celle que que la température égale renferme, est absolument imperceptible, or l'erreur y monte à la centième partie d'un ton. Dans la température harmonique, il y a des quintes qui diffèrent d'un comma de la raison double, & le comma vaut environ la dixième partie d'un ton exprimé par la raison de 8 à 9; aussi cette différence est-elle sensible, & semble avoir déterminé la plupart des musiciens à embrasser la température égale, où l'erreur est dix fois plus petite. Peut-être que la moitié ou le tiers d'un comma seroit encore supportable dans les quintes majeures, dans les tierces majeures, dont la juste mesure est la raison de 4 à 5, la température égale s'en écarte de deux tiers d'un comma, & dans les tierces mineures, on ne distingue pas un comma entier, vu que la température harmonique contient deux espèces de cette tierce, l'une exprimée par la raison 5 à 6, & l'autre par 27 à 32, qu'on confond ordinairement dans la pratique, quoique la différence soit un comma.

Cependant on ne sauroit ici fixer de limites; la chose dépend de la sensibilité des oreilles, & il est certain que des oreilles fines & délicates distinguent des différences plus petites que des oreilles grossières. Si les hommes avoient le jugement de leur oreille si exact, qu'ils pussent distinguer les plus petites aberrations, c'en seroit fait de toute la musique: car où trouveroit-on des musiciens capables d'exécuter tous les sons si exactement, qu'il n'y auroit pas la moindre aberration? Presque tous les accords paroîtroient à ces hommes comme les plus insupportables *dissonances*, pendant que des oreilles moins délicates les trouvent parfaitement bien harmoniques. C'est donc un avantage pour la musique pratique, que le sens de l'ouie ne ne soit pas porté au plus haut degré de perfection, & qu'il pardonne généreusement les petits défauts dans l'exécution. Il est aussi certain que plus le goût des auditeurs est exquis, plus aussi doit être exacte l'exécution; pendant que des auditeurs dont le goût est moins délicat, se contentent d'une exécution plus grossière.

Quand la proportion actuelle, entre les sons qu'on entend, est assez simple, comme de 2 : 3, ou 3 : 4, ou 4 : 5, &c. la proportion aperçue est aussi la même pour toutes les oreilles. Mais quand la proportion actuelle est fort compliquée, de sorte pourtant qu'elle approche beaucoup d'une proportion simple, alors l'oreille apercevra cette proposition simple sans remarquer la petite aberration de l'actuelle. Ainsi, en entendant deux sons en raison de 1000 à 2001, on les prendra pour une octave, ou bien la proportion aperçue sera 1 à 2 exactement; de même, deux sons en raison de 200 à 301, ou de 200 à 299, exciteront le sentiment d'une quinte parfaite, & généralement par quelques nombres que les sons soient exprimés, si les proportions sont trop compliquées, l'oreille leur en substitue d'autres fort approchantes, dont les proportions sont plus simples. C'est ainsi que les proportions aperçues sont différentes des actuelles, & c'est par celles-là qu'il faut juger de la véritable harmonie, & point du tout par celles-ci.

Donc, quand on entend cet accord G, H, d, f, exprimés par ces nombres, 36, 45, 54, 64, une oreille parfaite comprendra bien les proportions renfermées dans ces nombres; mais des oreilles moins parfaites, auxquelles la perception de ces proportions est trop difficile, tâcheront de substituer d'autres nombres, qui donnent des proportions plus simples. Elles ne changeront rien dans les trois premiers sons G, H, d, puisqu'ils renferment une consonnance parfaite; mais je suis porté à croire qu'elles substitueront à la place du dernier, 64, celui de 63, afin que tous les nombres devenant divisibles par 9, les rapports de nos quatre sons soient maintenant exprimés par ces nombres 4, 5, 6, 7, dont la perception est sans doute moins embarrassée. En effet, si l'on nous présentoit ces deux accords, l'un contenu dans les nombres 36, 45, 54, 64, & l'autre dans ceux-ci, 36, 45, 54, 63, il faudroit une oreille bien fine pour les distinguer, à moins qu'elle ne les entendît à-la-fois; mais hormis ce cas, ces deux accords feront certainement la même impression.

Je crois donc qu'en entendant les sons 36, 45, 54, 64, on s'imagine d'entendre ceux-ci, 36, 45, 54, 63, ou bien ceux-ci, 4, 5, 6, 7, attendu que l'effet est absolument le même. Je ne sais pas si la raison suivante est suffisante pour prouver mon sentiment. Si l'oreille apercevoit les premiers nombres, l'accord ne devroit pas être troublé quoiqu'on y ajoutât encore d'autres sons contenus dans le même exposant, comme ceux de 40, 48 & 60. Or, il est certain que par cette addition l'accord changeroit tout-à-fait de nature, & deviendroit insupportable. De là, je conclus que l'oreille sent effectivement les sons exprimés par ces petits nombres, 4, 5, 6, 7, dont l'ex-

posant ne permet aucune interpolation. Ainsi quand on entend cet accord de la septième, G, H, d, f, on substitue, au lieu du son f, un autre tant soit peu plus grave, dont le rapport au véritable est comme 63 à 64. Il est vrai que cet intervalle est un peu plus qu'un comma; mais on néglige souvent d'aussi grandes erreurs, surtout dans des accords si composés.

Il semble donc qu'un tétracorde, G, H, d, f, n'est admis dans la musique qu'en tant qu'il répond aux nombres 4, 5, 6, 7, & que l'oreille substitue au lieu du son f, un autre un peu plus bas en raison de 64 à 63. C'est le jugement qui attribue à ce son une autre valeur qu'il n'a actuellement, & si, dans un instrument de musique, ce son f étoit un peu plus bas que selon les règles de l'harmonie, je ne doute pas que ce même accord ne produisît un meilleur effet. Mais les autres accords qui précèdent ou suivent, supposent à ce son f sa valeur naturelle, & il en sera de même que si l'on avoit employé deux sons différens, répondant aux nombres 64 & 63, quoique ce ne soit que le même son, mais différemment rapporté par le jugement du sens. Peut-être est-ce ici qu'est fondée la règle sur la préparation & résolution des *dissonances*, pour avertir quasi les auditeurs que c'est le même son, quoiqu'on s'en serve comme de deux différences, afin qu'ils ne s'imaginent pas qu'on ait introduit un son tout-à-fait étranger.

On soutient communément qu'on ne se sert pas dans la musique des proportions composées de ces trois nombres premiers, 2, 3 & 5, & le grand Leibnitz a déja remarqué que dans la musique on n'a pas encore appris à compter au-delà de 5; ce qui est aussi incontestablement vrai dans les instrumens accordés selon les principes de l'harmonie. Mais si ma conjecture a lieu, on peut dire que dans la composition on compte déja jusqu'à 7, & que l'oreille y est déja accoutumée : c'est un nouveau genre de musique qu'on a commencé à mettre en usage, & qui a été inconnu aux anciens. Dans ce genre, l'accord 4, 5, 6, 7, est la plus complette harmonie, puisqu'elle renferme les nombres 2, 3, 5 & 7; mais il est aussi plus compliqué que l'accord parfait dans le genre commun, qui ne contient que les nombres 2, 3 & 5. Si c'est une perfection dans la composition, on tâchera peut-être de porter les instrumens au même degré.

Dissonance. L'origine, la nature, les espèces, les lieux harmoniques de la *dissonance*, sa subordination au mode, au genre, à la mesure, tout cela peut se déduire immédiatement du principe physique de l'harmonie, c'est-à-dire, de la résonance du corps sonore; et tout cela jusqu'ici n'a été établi par les théoriciens que sur de simples convenances plus ou moins arbitraires, plus ou moins impérieuses, mais nullement propres à diriger le compositeur dans la pratique.

I. L'auteur de l'essai sur le Beau (1770), page 177, regarde l'emploi des *dissonances* comme une institution purement arbitraire, comme une combinaison artificielle, imaginée pour éviter l'ennui et le dégoût que causeroit nécessairement le retour trop fréquent des consonnances, obligées par leur petit nombre à se répéter trop souvent.

Quoique cet ouvrage ne traite pas *ex professo* de l'harmonie, la netteté des idées, le choix du sujet, la noblesse du style, & la force du raisonnement l'ayant rendu presque classique, j'ai cru devoir le citer, pour y relever quelques erreurs qui prouvent que l'auteur ne connoissoit ni la science ni l'histoire de la musique. Celles qui se trouvent dans les traités mis entre les mains de la jeunesse, entrant pele-mêle avec les vérités dans une mémoire facile et ténace, y font des impressions profondes et difficiles à effacer, parce qu'il faut pour cela détruire le préjugé de l'autorité, l'habitude, la fausse science et la vanité qui en est inséparable.

1°. L'auteur confond (page 150.) la *dissonance* avec le tempérament, deux objets diamétralement opposés. Car, suivant le père André, la *dissonance* a été introduite dans l'harmonie pour y faire variété. Le tempérament y fait précisément le contraire. Tempérer, c'est prendre entre deux sons un son intermédiaire qui puisse sans erreur sensible représenter suivant le besoin tantôt l'un, tantôt l'autre. Voyez *Tempérament*. Par exemple le *mi* de la gamme fait avec l'*ut* un intervalle de 5 à 4, ou de 80 à 64, le même *mi* fait avec le *la* un intervalle de 3 à 4, ou de 81 à 54; le même *mi* égale donc tantôt 80, tantôt 81. Mais le *mi* quarte de *la* ne fait pas avec *ut* une tierce majeure juste ni supportable. Pour éviter la discordance, il faudroit donc employer deux *mi* en harmonie. Il faudroit donc deux touches pour le *mi* dans les claviers d'orgue et de clavecin. Que fait l'accordeur? Ces deux *mi* sont entr'eux comme 80 & 81, ou comme 160 & 162; il prend un son mitoyen entre les deux, à-peu-près égal à 161, ce qui diminue de moitié la différence de l'un à l'autre; & l'oreille qui ne supportoit pas la différence de 80 à 81, n'est point choquée de celle de 160 à 161, ou de 161 à 162. Le *mi* tempéré représente donc deux notes, & peut être pris indifféremment pour l'une ou pour l'autre. De même le *la* de la gamme moderne représente les deux *la* de la gamme harmonique que j'ai appelés *ta* & *jv*, lesquels font un intervalle de 13 à 14, ou de 26 à 28. Le *la* des modernes, comme quinte de *re*, égale 27. Il est donc mitoyen entre *ta* & *jv*. Le tempérament réduit donc à la moitié le nombre des notes tempérées. Or la variété tient essentiellement à la multiplicité. Le tempérament est donc diamétralement opposé à la variété.

2°. Le P. André, page 150, attribue l'invention du tempérament à Aristoxène qui en étoit aussi éloigné qu'incapable. L'art de tempérer suppose nécessairement la connoissance & l'usage des rapports harmoniques

harmoniques des sons. Or, Aristoxène ne connoissoit d'autres termes de rapport que la voix & l'oreille. La voix, dit-il, (pages 14 & 32), donne tous les sons praticables; l'oreille juge du degré de leur consonannce. Il regarde tous les rapports numériques non-seulement comme inutiles dans la théorie, mais, ce qui ne mérite pas d'être réfuté, comme faux. Il invoque à la vérité, page 33, le jugement de l'oreille, & celui de l'esprit. Mais quel rôle peut jouer l'esprit dans une théorie qui exclut tous les rapports des sons, c'est-à-dire, tous les termes, tous les moyens de comparaison? Aussi est-il forcé de convenir (*ibid.*) que la délicatesse de l'organe est presque le seul principe de la musique. Or, plus un organe sera exercé & délicat, plus il sera choqué de l'altération des intervalles harmoniques. Le tempérament & la théorie d'Aristoxène sont donc deux choses absolument inconciliables.

3°. « Aristoxène, dit le P. André, page 232, « Aristoxène, le premier inventeur de la musique « tempérée, reprochoit à Pythagore d'avoir trop « voulu plaire à la raison aux dépends de l'oreille : « on lui reprochoit à son tour, d'avoir trop voulu « plaire à l'oreille aux dépends de la raison. » Ce n'est pas Plutarque qu'il falloit citer ici, c'est Aristoxène lui-même, page 32. Ce n'est pas une faute considérable; mais c'en est une. Examinons maintenant le fonds même de la citation. Comment! Aristoxène plaisoit à l'oreille en altérant les intervalles, & Pythagore la choquoit en les lui présentant dans toute leur pureté? Comment! une octave parfaitement juste plaisoit moins aux Grecs qu'une octave altérée? Mais cela implique contradiction. Quel est le véritable intervalle d'octave? Celui qui plait. Quelle octave doit-être censée altérée? Celle qui déplait. Si vous rejetez cette manière de distinguer les intervalles purs d'avec ceux qui sont altérés, il faut donc nécessairement recourir à l'expression numérique de ces intervalles. Quoi donc! Aristoxène prétendoit que le rapport de l'octave n'est pas de 1 à 2; celui de la quinte dans celui de 2 à 3, &c.? Dans ce cas Adraste (vid. Aristoxène, page 77), lui faisoit grace en le traitant simplement d'homme à paradoxe.

4°. Si le P. André (page 151), eût seulement parcouru les harmoniques de Ptolomée, il y auroit vu que cet auteur ne redresse pas seulement Aristoxène, mais les Pythagoriciens des derniers temps, & qu'il n'attaque nullement le véritable systême de Pythagore, dont le sien n'est que le développement. Pythagore ne peut donc pas avoir tort, & Ptolomée avoir raison.

5°. Enfin on verra dans le cours de cet article que la variété n'est pas l'origine exclusive de la *dissonance;* & qu'il y a des accords dissonans qui dérivent de la nature même & du fonds de l'harmonie. Ce qui milite également contre le systême de M. Dodart, (histoire de l'Académie des sciences, année 1706; mémoire, page 388;) qui en a cherché l'origine dans l'imitation de la nature, & l'expression des passions. Ces deux auteurs ont confondu l'utilité de la *dissonance* avec son origine. On verra ci-dessous, que s'il y a des *dissonances* libres, des *dissonances* accidentelles, il y en a aussi d'obligées, prescrites par la marche de la basse fondamentale.

M. Mercadier de Belesta, (*Nouveau systême de Musique,*) p. 107, fait sortir les *dissonances* de la nature même du discours musical, & les emploie pour prolonger la phrase par des cadences évitées. On doit savoir qu'une cadence évitée a lieu lorsque l'accord parfait d'un temps fort est altéré par une *dissonance.* Par exemple: lorsque l'accord *sol, si, re,* se résout sur *sol, ut, re,* la basse fondamentale, fait un mouvement, descendant de quinte *sol, ut;* voyez la table de la génération harmonique col. III & II. Le premier accord porte sur un son fondamental impair, le second sur un son pair. Donc (voyez mon art. *basse fond.* n°. *cadences.*) le premier se trouve dans un temps foible, le second dans un temps fort. Retranchez le *re* de ces deux accords, vous avez une cadence pleine & parfaite, & un repos parfait. Ajoutez ces deux *re*, la cadence *sol, ut* est la même; mais le repos, résultant de l'accord parfait final, ou de la consonance *sol, ut* du temps fort, ce repos, dis-je, est altéré, troublé, détruit par le *re* sur-ajouté. Voilà ce que c'est qu'une cadence évitée, qu'on devroit appeler repos évité; mais le repos évité n'est qu'un des cas de la *dissonance,* & qui n'est pas même le plus fréquent; car on verra ci-dessous qu'il est impossible de former un temps foible sans le secours de la *dissonance.* Or la mesure résulte de la succession des temps forts & des temps foibles; d'où il s'ensuit qu'il ne peut y avoir de mesure sans *dissonance*, au lieu qu'on peut très-bien faire une phrase sans repos évité, en formant une basse fondamentale de sons successivement pairs & impairs. Il y a d'ailleurs des accords réputés *dissonans* dans la pratique, tel que l'accord impair *ré, si, fa, la*, 9, 15, 21, 27 ou 3, 5, 7, 9, d'où dérive dans la pratique l'accord *si, ré, fa, la*, voyez mon art. *fondamental*, n°. 11; qui ne peuvent que difficilement figurer dans un temps fort, & qui conséquemment sont très-peu propres à former une cadence évitée; car *fa, la, ut*, qui en dérive se résout sur *sol, si, ré*, par un mouvement fondamental d'octave *sol, sol,* III, VI; & *ré, si, fa, la*, sur *ut, ut, mi, la*, par un mouvement fondamental de quarte, *sol, ut.* III, IV. Le repos évité n'est donc pas le seul cas de la *dissonance.* Enfin dans l'exemple cité par M. Mercadier, le *si* n'est pas plus nécessaire que le *re*, le *fa*, ni le *la*. Au lieu que le *ré* dans la succession *sol, si, ré; sol, ut, ré*, est nécessairement amené dans le second accord par la loi de la salvation, qui prescrit à tout harmonique d'une colonne impaire de se résoudre dans la colonne paire suivante sur l'harmonique le plus proche. Or dans la succession des col. III & II

de la table de la génération harmonique, le *re* de la colonne impaire se trouve à côté de son unisson dans la colonne paire; donc il doit se résoudre sur lui. C'étoit donc là l'exemple qu'il falloit choisir de préférence.

Rameau, *Génération harmonique*, p. 107, forme sa basse fondamentale de trois sons à la quinte l'un de l'autre, *fa*, *ut*, *sol*, portant chacun l'accord parfait; & pour distinguer la tonique *ut* des deux autres, il altère l'harmonie du *sol* & du *fa* par une *dissonance* qu'il place à une tierce au-dessus de l'accord *sol*, *si*, *ré*, & à une tierce au-dessous de l'accord *fa*, *la*, *ut*, ou *ut*, *la*, *fa*; ce qui lui donne deux accords *dissonans*, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, & *ut*, *la*, *fa*, *ré*, ou *ré*, *fa*, *la*, *ut*; mais on a déja démontré cent fois à Rameau, 1°. que le *fa*, de l'accord *sol*, *si*, *ré*, *fa*, n'est qu'une *dissonance* de tempérament, & qu'il est harmoniquement consonant, complétant l'accord parfait de *sol*; *sol*, *si*, *ré*, *fa*, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7. Voyez mon article *Fondamental*, n°. II. 2°. Que le *fa* de l'accord *fa la ut*, lorsqu'il fait la quarte juste d'*ut*, ne peut appartenir au mode d'*ut*. Voyez l'article *Dissonance* de Rousseau, et mes articles *Fondamental*, *Basse-fond.* & *Basse-continue*. Voyez aussi l'article *JV*. Enfin j'ai démontré contre Rameau et Tartini que l'accord *fa*, *la*, *ut*, dans les modes d'*ut* & de *sol*, ne fait nullement partie de l'harmonie de *fa*, mais de celle de *sol*, dérivant de l'accord impair *sol*, *ré*, *si*, *mi* ✻, *la* ✻, *ut* ✻; 3, 9, 15, 21, 27, 33, ou 1, 3, 5, 7, 9, 11, & en notes modernes; *sol*, *ré*, *si*, *fa*, *la*, *ut*. Voyez mon article *fondamental* n°. II, l'accord *ré*, *fa*, *la*, *ut* n'est donc point fondamental dans le sens de Rameau, mais dérive de *ré*, *si*, *fa*, *la*, *ut*, 3, 5, 7, 9, 11, dont on a retranché le *si*, parce que le *ré*, & le *si*; se résolvant tous les deux sur *ut*, dans l'accord *ut*, *ut*, *mi*, *la*, *ut*, on a regardé l'un des deux comme inutile. L'accord *fa*, *la*, *ut*, appartient donc aux modes d'*ut*, & de *sol*, quoique le *fa*, quarte d'*ut*, n'en fasse pas partie; parce que le *fa* de cet accord est un *mi* ✻, vingt-unième harmonique d'*ut*; & septième harmonique de *sol*. Observation qui réduit à rien la prétendue origine des *dissonances* imaginée par Rameau.

Je ne dis rien ici du systême des *dissonances* inventé par Tartini. Je me propose d'examiner l'ensemble de sa théorie à l'article *harmonie*. Voyez cependant l'extrait qu'en a fait Rousseau, art. *systême*, *systême de Tartini*.

De toutes les opinions relatives à l'origine de la *dissonance*, la plus ingénieuse, c'est sans contredit celle de M. Bemetzrieder *Leçons de Clavecin in*-4°, 1771, p. 154 & 332, parce qu'elle tient à l'essence même de la musique. « Qu'est-ce donc que la mu» sique, demande cet habile harmoniste? on s'élèvera » contre mon opinion: mais l'expérience se réunira » avec moi pour la définir, *l'art de choquer les sons* » *naturels, pour en rendre le retour plus agréable*. Qu'on » s'écarte de cette règle dans la pratique; plus de » de mélodie, plus d'harmonie. » Ce principe est incontestablement vrai, quoique toutes les applications (p. 329, 356.) n'en soient pas également heureuses. Je ne puis y toucher ici que légèrement; (Voyez mon art. *Harmonie*.) Plaçons-nous dans le mode d'*ut*, l'expérience nous apprend que l'oreille n'est pleinement satisfaite que lors qu'après l'accord du temps foible, elle entend dans le temps fort suivant, l'accord parfait sans mélange. L'accord parfait est *ut*, *mi*, *sol*, *ut*: altérez-le par l'intercallation d'un son quelconque, vous chagrinez l'oreille, elle attend que vous lui rendiez l'harmonie d'*ut* dans toute sa pureté; mais vous pouvez aiguiser son desir en lui offrant cette harmonie successivement altérée par les notes de la gamme qui n'en sont point partie. Quelles sont ces notes? *si*, *re*, *fa*, *la*, dit M. Bémetzrieder. Il falloit dire, *re*, *fa*, *la*, *si*, 9, 11, 13, 15, ou *re*, *si*, *fa*, *la*, 9, 15, 21, 27. (Voyez mon art. *fondamental*, n°. II.) Toutes les combinaisons de l'accord parfait dans lesquelles il entrera un ou plusieurs sons de l'accord *si*, *re*, *fa*, *la*, feront désirer, appelleront l'accord *ut*, *mi*, *sol*. Le *re* choque & appelle l'*ut* & le *mi*; le *fa* appelle le *mi* & le *sol*; le *la* appelle le *sol* & l'*ut*, celui-ci plus foiblement que l'autre; enfin le *si* appelle l'*ut* le plus fortement possible.

Si l'on réunit la théorie des chocs à celle de la basse fondamentale, point d'accord, point de marche harmonique, point de licence dont on ne puisse rendre raison. Mais M. Bémetzrieder n'est point du tout de cet avis là. « A présent, dit-il, à la fin de son traité, » p. 352, je vous demanderai quel jugement vous » portez de la basse fondamentale? Si vous la croyez » bien propre à dévoiler les vrais ressorts de la » marche musicale? » Il est vrai qu'il n'entend parler que de celle de Rameau, ibid. p. 353. Mais il n'est pas moins vrai, que destituée du secours de la véritable basse fondamentale, sa théorie ne se prête nullement à l'explication des différences spécifiques de la mesure musicale, non plus qu'à celle de la syncope. *Ibid.* p. 347, aussi ne dit-il rien de cette dernière marche, p. 348. (Voyez mon art. *basse fondamentale*, n°. II & III, ou j'ai traité de la mesure. Voyez aussi *Syncope*, & mon art. *Harmonie*.)

« On avoit, dit Rousseau, art. *dissonance*, jus» qu'ici raisonné si mal sur la *dissonance*, que je ne » crois pas avoir fait en cela pis que les autres. » A coup sûr il n'a pas fait beaucoup mieux; s'il s'est distingué des autres, c'est moins par le mérite de ses aperçus, que par leurs contradictions.

1°. Rousseau ne voit point de raison physique qui autorise à introduire la *dissonance* dans le corps même de l'harmonie, art. *dissonance*. « Non-seule» ment, dit-il, art. *Harmonie*, les harmoniques du » son qui la donnent, mais le son lui-même n'entre » point dans le systême harmonieux du son fon-

» damental ; (j'ai prouvé le contraire, art. *fonda-* » *mental.*) » Cependant, art. *Cadence*, il prétend que la *dissonance* est toujours exprimée ou sous-entendue ; que rien ne peut faire sentir le repos que la *dissonance* antérieure qui le suspend, *ou le sentiment implicite de la dissonance*. Comment l'ame peut-elle avoir le sentiment d'une chose arbitraire & purement mécanique ? Il faut donc que la *dissonance* soit quelque chose de bien naturel, puisque l'oreille la sous-entend & la supplée. Cependant elle est, suivant Rousseau, art. *Harmonie*, si peu inhérente au systême harmonieux du son fondamental, c'est-à-dire, à son accord, « qu'elle » se distingue toujours d'une manière choquante parmi » tous les autres sons. » Première contradiction.

2°. N'apercevant, ni dans la physique, c'est-à-dire, dans la résonnance du corps sonore, ni dans le calcul, c'est-à-dire, dans la progression de ses harmoniques, la génération de la *dissonance*, il lui cherche une origine purement mécanique ; étant donnée la *basse fondamentale sol, ut*, il fait porter à l'harmonie de *sol* une *dissonance*, afin de la distinguer de l'harmonie de la tonique. L'harmonie de *sol, sol si re sol*, produit par le moyen de la *dissonance* deux harmonies dissonantes, *sol, si, re, mi, sol*, & *sol, si, re, fa, sol*. Cependant, même art. il trouve la forme harmonique de ces deux accords dans la série $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}$, & c'est le $\frac{1}{7}$ harmonique du *sol* qui représente le *mi* & le *fa*, ne différant de chacun d'eux que d'un quart de ton ; & ce *mi* & ce *fa* n'étant altérés que par le tempérament de notre gamme. La résonance du corps sonore donne donc les *dissonances* que Rousseau regarde comme mécaniques. Deuxième contradiction.

3°. Rousseau, art. *Harmonie*, dit « que tout son » donne un accord vraiment parfait, puisqu'il est » formé de tous ses harmoniques, & que c'est par » eux qu'il est un son. » Cependant, art *dissonance*, il dit que le septième harmonique du son fondamental n'entre point dans la résonance totale de ses élémens, comme *consonnance*, mais comme *dissonance*. Or tout corps sonore porte cette septième, donc tout son donne un accord dissonant. Troisième contradiction.

4°. Art. *consonnance*, il dit que la septième harmonique forme, avec la quinte de l'accord parfait, un intervalle très-dur, très-dissonant; &, art *dissonance*, il dit que le systême de Tartini est le seul dans lequel la théorie des *dissonances* soit déduite des vrais principes de l'harmonie : or Tartini dit, p. 128, que cette septième est une véritable consonnance & non point une *dissonance*, Le sentiment de Rousseau n'est donc pas celui de Tartini; le sentiment de Rousseau est donc opposé aux vrais principes de l'harmonie. Donc, quatrième contradiction.

5°. Rousseau n'admet au nombre des *dissonances* que la seconde & la septième; Tartini n'admet que les consonnances doubles. La double quinte, la double quarte, la double tierce majeure, &c. (Voyez *Systême*, *Systême de Tartini*, extrait par Rousseau.) Donc, cinquième contradiction.

En général je ne vois qu'une observation à prendre dans l'art. *dissonance* de Rousseau ; c'est que la *dissonance* doit se résoudre par le plus court chemin. C'est un correctif que M. Bémetzriéder devroit admettre dans sa théorie des appels ; cet harmoniste suppose que tout appel peut monter ou descendre, quoi qu'il y ait toujours un des deux sons adjacens de l'harmonie consonnante, qui soit plus fortement appelé que l'autre. Suivant M. Bémetzriéder, dans cette succession *sol, si, re ; sol, ut, mi*, le *si* apelle le *sol* & l'*ut*, mais ce dernier plus fortement; le *re* apelle l'*ut* & le *mi*, mais le premier plus fortement. D'où il s'ensuivroit que ces trois salvations sont régulières, *sol si re, sol ut*; *sol si re, sol mi*; enfin, *sol si re, sol ut mi*. Mais il est certain que les deux premières sont défectueuses, & qu'il y en a une quatrième que M. Bémetzriéder ne pouvoit pas trouver dans ses principes. C'est *sol si re, sol ut re*, qui a lieu lorsque le *sol* fondamental descend de quinte sur *ut*. (Voyez dans la table de la *génér. harm.*, col. III & II.) & cette salvation donne en même temps l'origine d'une *dissonance* nécessaire (puisque le *re* du premier accord se résout nécessairement sur le *re* du second,) d'une syncope & d'une cadence évitée.

II. Il y a donc des marches fondamentales qui introduisent nécessairement des *dissonances*, mais je dis plus ; dans toute harmonie d'un temps foible, il n'y a de consonnant que les unissons de l'harmonie du temps fort. Dans cette succession, *sol si re, sol ut mi*; le *si* & le *re* du premier accord doivent être regardés comme des *dissonances* dont la résonance étant prolongée, altère la consonnance de l'*ut* & du *mi*. Donc ils doivent être régulièrement sauvés. Enfin, ce qui est plus rigoureux, mais qui n'est pas moins vrai, le *sol*, lui-même, est obligé de se résoudre sur son unisson, & non autrement. (Voyez mon art. *basse fond.* n°. V.)

Lorsque *sol si re* se résout sur *sol ut mi*, l'accord *sol si re* est un accord parfait qui cependant dissone avec l'accord suivant. J'apelle sa *dissonance*, *dissonance relative*.

Lorsque *ut mi sol si*, se résout sur *ut mi sol ut*, il est évident qu'il forme avec le second accord une *dissonance* relative ; mais l'accord *ut mi sol si*, isolé, étoit déja dissonant. Il y a donc des *dissonances absolues* & des *dissonances relatives*.

Lorsque la basse fondamentale fait un mouvement descendant de quinte, *sol, ut*, si on fait résonner *sol, si, ré* sur le *sol*, on aura nécessairement dans le tems fort suivant l'accord dissonant *sol, ut, ré*. Il y a donc des dissonances *libres* & des dissonances *obligées*.

Lorsqu'on entend l'accord *sol, si, re*, on ignore si

l'on eſt dans un temps fort ou dans un temps foible; mais on n'eſt pas dans ce doute lorſqu'on entend un accord impair qui eſt *ſuſpenſif*, quoiqu'à proprement parler, il ne ſoit pas diſſonant. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. I, neuvieme expérience). On pourroit donc diſtinguer des *diſſonances* & des *quaſi-diſſonances*, car les accords impairs font l'office de la diſſonance dans quelque temps de la meſure qu'ils ſe trouvent.

Quel eſt le lien harmonique de tous les accords? Il eſt toujours facile à déterminer, car il ne s'agit pour cela que de connoître ſa note fondamentale, & celle des accords adjacens, de déterminer leurs rapports numériques & de placer les ſons fondamentaux impairs ſur les temps foibles, & le pair ſur le temps fort. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, nos. II & III.

Pour les loix de la ſalvation. (Voyez le même article, n°. V). Pour celles de la préparation. (Voyez *Préparation.*)

A l'égard du mode, il ſe détermine par le calcul. Deux accords conſécutifs ſont néceſſairement dans un mode quelconque. Pourquoi cela? c'eſt que deux ſons fondamentaux étant donnés, ils ont un générateur aommun qui eſt leur plus grand commun diviſeur. Cherchez dans la table de la génération harmonique tl note correſpondante à ce diviſeur, vous avez la tonique du mode cherché. (Voyez *Baſſe-tonique*).

Il ne peut y avoir d'équivoque dans la meſure que lorſqu'un même accord occupe pluſieurs temps ou pluſieurs meſures. Dans tout autre cas le ſon fondamental impair indique le temps foible, &c. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. III).

On ſait toujours dans quel genre on eſt par le moyen de la *Baſſe-fondamentale. Octave, quinte & quarte;* voilà les mouvemens fondamentaux du genre diatonique. Les tierces fondamentales conſtituent le chromatique, les tons, &c. (Voyez mon article *Baſſe-fondamentale*, n°. IV).

Maintenant, qu'eſt-ce qu'une diſſonance? Si vous parlez des intervalles diſſonans, ce ſont tous ceux qui ne font point partie de l'accord parfait. Les ſecondes, les tierces impaires, *re*, *fa*; 9, 11; *fa*, *la*; 11, 13, &c. Les intervalles doubles; la double quinte, la double quarte, &c.; les intervalles ſuperflus ou diminués : tout cela eſt diſſonant.

Donc toute note d'un accord du dernier temps foible, qui forme un de ces intervalles avec la note la plus proche de l'accord conſonnant qui ſuit, produit une diſſonance relative.

(*M. l'abbé Feytou.*)

DISSONANCE MAJEURE, eſt celle qui ſe ſauve en montant. Cette *diſſonance* n'eſt telle que relativement à la *diſſonance* mineure; car elle fait tierce ou ſixte majeure ſur le vrai ſon fondamental, & n'eſt autre que la note ſenſible, dans un accord dominant, ou la ſixte ajoutée dans ſon accord. (*J. J. Rouſseau.*)

Dissonance majeure. * D'après la définition que Rouſſeau a donnée lui-même de la *diſſonance* dans ſon article précédent, ce qu'il appelle ici *diſſonance majeure* n'en eſt point une. Quoique deux » ſons diſſonent entr'eux, a-t-il dit, on donne plus » ſpécialement le nom de *diſſonance* à celui des deux » qui eſt étranger à l'accord. » A plus forte raiſon ne doit on pas le donner à deux ſons qui ne diſſonent point entre ceux. « C'eſt une choſe certaine, » a dit encore Rouſſeau, qu'où il n'y a point de » ſeconde il n'y a point de *diſſonance.* » Ainſi dans le premier cas ſuppoſé, la ſenſible ne ſauroit être regardée comme une *diſſonance*, puiſqu'elle ne diſſone, puiſqu'elle ne forme ſeconde avec aucune des autres notes de l'accord. La ſenſible, dans ce cas, ne peut donc pas être regardée comme une *diſſonance majeure.*

La ſixte ajoutée ne fait point *diſſonance* avec l'accord fondamental. Elle n'en fait une qu'avec ſa quinte, parce que ces deux ſons forment une ſeconde. Mais cette *diſſonance* ne peut être regardée comme *majeure*, quoiqu'elle ſoit d'un ton majeur; car la ſeconde de l'accord dominant *fa ſol* eſt auſſi d'un ton majeur; (dans notre ſyſtême tempéré.) et cependant elle eſt regardée comme *diſſonance mineure.* Ce qui lui donne cette qualité, c'eſt que ce n'eſt pas comme ſeconde qu'elle eſt diſſonante; mais comme ſeptième mineure *ſol*, *fa*. Pour la ſixte *la*, qui n'eſt *majeure* qu'à l'égard du ſon fondamental avec lequel elle ne diſſone point, et qui, dans le cas même du renverſement *la ſol*, ne formeroit auſſi qu'une ſeptième mineure, on ne peut donc pas la conſidérer comme *diſſonance majeure*, puiſqu'elle n'eſt pas majeure en ſa qualité de *diſſonance*, ou au moins dans le ſens qui tend à monter.

Pour rendre cela plus clair j'obſerverai que les intervalles *majeurs* ne tendent à monter, et les intervalles mineurs à deſcendre, que quand ils ſont ſuivis d'une note à la diſtance d'un ſemi-ton. Ainſi le *fa* de l'accord *ſol*, *ſi*, *re*, *fa*, tend à deſcendre ſur le *mi* qui le ſuit à un ſemi-ton, comme le *ſi* du même accord tend à monter ſur l'*ut* qui le ſuit à un ſemi-ton. Mais ni le *la* de l'accord *ut mi ſol la*, ni le *re* de l'accord *fa la ut re* n'étant ſuivis d'aucun ſemi-ton en haut ni en bas ne peuvent avoir aucune tendance déterminée.

Qu'eſt-ce donc qu'une *diſſonance majeure*, & pourquoi tend-elle à monter? Une *diſſonance majeure* eſt en effet la ſenſible, mais lorſqu'elle fait *diſſonance* dans un accord de ſuppoſition, comme dans celui de ſeptième ſuperflue, où l'accord *ſol ſi re fa*, a pour baſſe l'*ut* grave de l'accord *ut mi ſol* qui va ſuivre.

(Voyez mon article *Accord.*) Ce *si* qui fait alors septième, & par conséquent *dissonance* avec l'*ut* de la basse, ne perd pas pour cela son caractère de sensible, & tend toujours à monter. C'est à ce cas et à ceux qui y ressemblent que l'on peut appliquer la règle qui ordonne de faire monter les *dissonances* majeures. (*M. Framery.*)

DISSONANCE MINEURE, est celle qui se sauve en descendant : c'est toujours la *dissonance* proprement dite ; c'est-à-dire, la septième du vrai son fondamental.

La *dissonance majeure* est aussi celle qui se forme par un intervalle superflu, & la *dissonance mineure* est celle qui se forme par un intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *dissonance* est équivoque & signifie quelquefois un intervalle & quelquefois un simple son. (*J. J. Rousseau.*)

DISSONANT, *partic.* (Voyez *Dissoner*). (*J. J. Rousseau.*)

DISSONANT. Cette expression empruntée des Grecs, & détournée de sa véritable signification, ne doit pas présenter l'idée qu'on y attache communément parmi nous, & qui répondroit à celle de *mal-sonnant.* Dissonant veut dire *sonnant* deux fois, ou *sonnant* à part.

Les Grecs appeloient consonnans les sons produits par les nombres 1, 2, 3, 4 de la division du monocorde, c'est-à-dire, l'unisson, l'octave, la quinte & la double octave. C'étoient-là les cordes qui servoient de base à tout leur système, la véritable basse-fondamentale. Ils regardoient tous les autres comme sonnant *à part* de ceux-là. Les octaves & la quinte se confondoient pour eux en un seul son que pour cette raison ils appeloient consonnant : les tierces, les sixtes, les tons, les semi-tons formoient avec le son générateur *deux* sons distincts, et par conséquent *dissonants.* (Voyez *Emm.*, *Bryen.*, *harm.*, *liv.* 1., *sect.* 4.) Ils avoient une autre manière de distinguer les sons agréables, qu'ils nommoient *concinni* d'avec les sons désagréables *inconcinni.* (Voyez l'article *Contre-point chez les anciens*, par M. Ginguené, page 341.) (M. *Framery.*)

DISSONER. *v. n.* Il n'y a que les sons qui *dissonent*, & un son *dissone* quand il forme dissonance avec un autre son. On ne dit pas qu'un intervalle *dissone*, on dit qu'il est dissonant. (*J. J. Rousseau.*)

DITHYRAMBE. *s. m.* Sorte de chanson grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le mode phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *dithyrambes.* C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, sur-tout en l'honneur de la divinité; mais j'aimerois mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin. (*J. J. Rousseau*)

DITON. *s. m.* C'est dans la musique grecque un intervalle composé de deux tons ; c'est-à-dire, une tierce majeure. (Voyez *intervalle*, *tierce*). (*J. J. Rousseau.*)

DITON. C'étoit le nom de la tierce majeure chez les Grecs. Elle fut toujours réputée dissonante ; & cela devoit être dans le système grec dans lequel tous les tons étoient majeurs ou de 8 à 9 : d'où il s'en suit que le rapport du diton n'étoit pas comme chez les modernes de 4 à 5, ou de 64 à 80 ; mais de 64 à 81. (Voyez *Tempérament.*) Aussi, Aristoxène dit-il très-positivement page 20. « Nous pratiquons plusieurs intervalles moindres que la quarte ; mais tous sont dissonans.

M. Montucla, histoire des mathématiques, tome 1, page 127, prétend que Ptolémée les rangea dans la suite au nombre des consonnans. Je n'ai pas sous les yeux les harmoniques de cet auteur ; & je ne me rappele point d'y avoir lu cette innovation. Il est très-vrai qu'il simplifia les rapports du système grec pour les trois genres ; qu'il trouva ou retrouva les vrais rapports harmoniques des tierces majeures & mineures, en intercalant une moyenne proportionnelle harmonique entre les deux termes de la quinte. Mais je ne trouve ni dans ma mémoire, ni dans mes notes le rétablissement des tierces dans leur état primitif. Car il est plus que probable que Pythagore les avoit regardées comme consonnances. (Voyez *Quaternaire.*)

J'insiste sur cette observation de M. Montucla, que je ferai vérifier, non pour la faire révoquer en doute ; mais pour donner au contraire quelque fondement à un soupçon que j'ai que cette consonnance de tierce nous vient en effet des Grecs. Voici sur quoi je l'appuye. Les premières orgues nous viennent des Grecs. Et le cornet, qui est un jeu d'orgue, fait parler sous chaque touche les consonnances d'octave, de quinte, de quarte & de tierce superposées. Reste à savoir si le cornet a toujours été dans l'orgue, & toujours composé d'octaves, quinte, quarte & tierce. Si cela est, & si véritablement Ptolémée est auteur de leur réintégration, voilà l'histoire de la tierce aussi éclaircie qu'elle mérite de l'être. Mais je ne sais rien de positif à cet égard. (*M. l'abbé Feytou.*)

DIVERTISSEMENT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de danses & de chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque acte

d'un opéra, soit ballet, soit tragédie : *Divertissement* importun dont l'auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les acteurs assis, & les spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre. (*J. J. Rousseau.*)

Divertissment. C'est un terme générique dont on se sert pour désigner tous les petits poëmes mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert, & les danses mêlées de chant qu'on place quelquefois à la fin des comédies de deux actes ou d'un acte.

La grotte de Versailles & l'Idile de Seeaux, sont des *divertissemens* de la première espèce.

On donne ce nom plus particulièrement aux danses & aux chants qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra. Le triomphe de Thésée est un *divertissement* fort noble. L'enchantement d'Amadis est un *divertissement* très-agréable; mais le plus ingénieux *divertissement* des opéras anciens, est celui du quatrième acte de Roland.

L'art d'amener des *divertissemens* est une partie fort rare au théâtre lyrique : ceux mêmes pour la plupart qui paroissent les mieux amenés, ont quelquefois des défauts dans la forme qu'on leur donne. La grande règle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action; en un mot, qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout *divertissement* est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet. Quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux & pèche contre la première règle, lorsque l'action peut marcher sans lui, & que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vide dans l'ensemble de l'ouvrage. Le dernier *divertissement* qui, pour l'ordinaire, termine l'opéra, paroit ne devoir pas être assujetti à cette règle aussi scrupuleusement que tous les autres. Ce n'est qu'une fête, un mariage, un couronnement, &c. qui ne doit avoir que la joie publique pour objet.

Si les *divertissemens* des grands opéras sont soumis à cette loi établie par le bon sens, qui exige que toutes les parties d'un ouvrage y soient nécessaires pour former les proportions de l'ensemble, à combien plus forte raison doit-elle être invariable dans les ballets.

Des *divertissemens* en action sont le vrai fond des différentes entrées de ballet : telle est son origine. Le chant dans ces compositions modernes occupe une partie de la place qu'occupoit la danse dans les anciennes; pour être parfaite, il faut que la danse & le chant y soient liés ensemble & partagent toute l'action. Rien n'y doit être oisif; tout ce qu'on y fait paroître d'inutile & qui ne concourt pas à la marche, au progrès, au développement, n'est qu'un agrément froid & insipide. On peut dire d'une entrée de ballet ce qu'on a dit souvent du sonnet; la plus légère tache défigure cette espèce d'ouvrage, bien plus difficile encore que le sonnet même, qui n'est qu'un simple récit : le ballet doit être tout entier en action.

La grande erreur sur cette partie dramatique, est que quelques madrigaux suffisent pour la rendre agréable. L'action est la dernière chose dont on parle, & celle à laquelle on pense le moins : c'est pourtant l'action intéressante, vive, pressée, qui fait le grand mérite de ce genre.

Il faut donc pour former une bonne entrée de ballet, 1°. un action; 2°. que le chant & la danse concourent également à la former, à la développer, à la dénouer ; 3°. que tous les agrémens naissent du sujet même. Tous ces objets ne sont rien moins qu'aisés à remplir ; mais que de beautés résultent aussi dans ces sortes d'ouvrages de la difficulté vaincue! (Voyez *Ballet*, *Coupe*, *Danse*, *Opéra*). (*Cahusac.*)

Divertissement. Cette exclamation admirative de Cahuzac sur les beautés qui résultent de la difficulté vaincue dans les *divertissemens*, ne doit point surprendre. Il croyoit exceller dans ce genre, & prenoit bonnement les succès de Rameau pour les siens.

Emporté par son enthousiasme, il a bien été jusqu'à prophétiser, au mot Ballet, qu'*un jour on changera toute la constitution de l'opéra italien, & qu'il prendra la forme nouvelle & piquante du ballet françois* : c'est-à-dire de ces opéras-ballets partagés en *divertissemens*, où le chant n'étoit qu'un accessoire de la danse. Cette prophétie n'est, il est vrai, ni accomplie, ni en train de s'accomplir; mais sans nous occuper à cet égard d'une révolution ultramontaine, ne perdons point de vue ce que nous pouvions conserver chez nous, les sources de plaisir qui nous étoient ouvertes, & que nous aurions peut-être tort de nous interdire tout-à-fait.

Je suis loin de partager son admiration pour ce genre qui étoit le sien, mais j'ai témoigné ailleurs quelque regret de le voir entièrement hors d'usage. J'ai dit les raisons de ce regret & les avantages qu'il pourroit y avoir à ne pas exclure de notre théâtre lyrique ces sortes de spectacles. Ils ne seroient jamais que d'un mérite & d'un agrément secondaires; mais ils tiendroient le milieu entre les grands opéra où l'on ne danse presque plus, & les ballets-pantomimes où l'on ne fait que danser. (Voyez Ballet, *Ballet-opéra*).

Quant aux *divertissemens* qu'on se faisoit autrefois la loi d'employer dans chaque acte des opéra, même lorsqu'ils méritoient ou ambitionnoient le nom de tragédies lyriques, on est revenu de cette coutume abusive. On danse & l'on se *divertit* maintenant quand on peut & quand l'action le permet.

On perdroit sans doute à les en bannir toujours. Dans les sujets les plus graves & même les plus tristes, on place avec succès des marches, des cérémonies, des danses figurées qui augmentent la pompe du spectacle, & y jettent de la variété; mais alors il seroit impropre de les nommer des *divertissemens*.

Les danses lugubres des compagnes d'Euridice autour de son tombeau, pendant le premier chœur & dans tout le commencement de l'opéra d'Orphée, ajoutent à l'intérêt, & approfondissent l'impression douloureuse que le poëte & le musicien ont voulu d'abord exciter dans l'ame du spectateur.

La danse des Thessaliens au second acte d'Alceste, pour célébrer la convalescence de leur roi, seroit trop gaie, & ressembleroit trop à un *divertissement* ordinaire, si, sur un air de danse dont l'expression douce peut, avec une nuance de plus, devenir triste & gémissante, la voix d'Alceste dévouée à la mort, ne faisoit entendre des plaintes qui ramènent l'ame au sentiment de douleur, dominant dans tout le reste de l'ouvrage.

L'idée de cette opposition ingénieuse appartient à J. J. Rousseau. Gluck fit très-bien d'en profiter, mais il n'eût pas mal fait de dire publiquement à qui il en étoit redevable. Le grand défaut de l'opéra d'Alceste est l'uniformité. « Si l'auteur du drame, dit Rousseau (dans ses *Observations sur l'Alceste italienne*), a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête mal placée & ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle est contraire à toute vraisemblance & à toute idée de bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare & s'exécute, qu'à cause de l'absence de la reine dont on ne se met point en peine, jusqu'à ce que le roi s'avise à la fin d'y penser.

« J'ai donné, ajoute-t-il en note, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante, & déchirante par sa gaieté même, une idée dont M. Gluck a profité dans son Alceste françoise. »

On peut encore, dans beaucoup d'occasions, employer des ballets & des entrées, soit à la fin, soit même dans le cours des actes; mais un *divertissement* entier, composé de danses et de chants, ne peut plus guères être admis dans une tragédie lyrique, sinon dans une fête où le peuple & ses chefs puissent également se livrer à la joie, où l'action s'arrête & se repose nécessairement, enfin où la situation des personnages ne leur fasse pas voir se prolonger cette fête avec une impatience qui se communique au spectateur.

On cherche maintenant la vraisemblance dans toutes les parties du drame. Autrefois on étoit moins difficile. Au premier acte de Didon, la reine veut partir pour la chasse. Toutes ses femmes se rassemblent & se préparent à la suivre. En voilà bien assez pour motiver, dans l'ancien systême, un ballet ou *divertissement* aussi long qu'on eût voulu. Le chœur & un seul air de danse paroissent aujourd'hui plus que suffisans, on a retranché tout le reste; encore se demande-t-on pourquoi Didon, pressée de partir pour la chasse, pressée d'aller revoir *cette grotte charmante*, témoin de ses sermens & de son bonheur, monte sur son trône pour voir danser les chasseresses de sa suite, & s'entendre dire qu'elle ressemble à Vénus & à Diane. On voudroit qu'elle sortit du théâtre, que ses femmes ne fussent pas rassemblées, qu'elles vinssent les unes après les autres, qu'elles fissent des évolutions & des préparatifs de chasse, qu'elles eussent enfin l'air de s'occuper de ce qu'elles vont faire, & non pas de former un *divertissement* qui doit être si peu divertissant pour leur reine.

Enée dans le même opéra revient au troisième acte triomphant & vainqueur d'Iarbe. C'en étoit beaucoup plus qu'il n'eût fallu, il y a vingt ans, pour faire danser toute la cour & toute l'armée. Aujourd'hui on songe uniquement à ce que Didon & Enée ont à dire; on veut que l'armée disparoisse, que la cour se retire, & que les deux amans s'expliquent. L'auteur du poëme, un peu attaché aux anciens principes, quoiqu'il ait bien contribué à établir les nouveaux, avoit placé là un ballet qu'il fût ensuite obligé d'ôter.

Lors donc que l'action d'un opéra est intéressante, & c'est à quoi l'on doit tendre toujours, il reste peu d'occasions où l'on puisse employer un *divertissement* complet, si ce n'est à la fin de la pièce, lorsque le dénouement en est heureux. Alors au lieu de danses insignifiantes, on peut mettre sous les yeux du spectateur l'effet public des événemens qui viennent de se passer, diversifier les images de l'allégresse ou d'une cour ou de tout un peuple, & montrer en un mot dans ce *divertissement* final la suite immédiate ou plutôt le complément de l'action.

(*M. Ginguené.*)

DIX-HUITIEME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept degrés conjoints, & par conséquent dix-huit sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double octave de la quarte. (Voyez *quarte*). (*J. J. Rousseau.*)

DIX-HUITIÈME. * Pour réduire tout de suite au simple les intervalles composés, comme celui de *dix-huitième*, il faut en ôter le nombre 7 autant de fois qu'il peut y être contenu, et ce qui reste est l'expression de l'intervalle simple. Ainsi, comme dans 18 on trouve deux fois 7 pour 14 & qu'il reste 4, on voit que la 18ᵉ est la double octave de la quarte. On fait l'opération inverse pour composer les intervalles simples, c'est-à-dire, qu'on ajoute autant de fois 7 qu'on veut avoir d'octaves.

(*M. Framery.*)

DIXIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend neuf degrés conjoints, & par conséquent dix sons diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'octave de la tierce ou la tierce de l'octave, & la *dixième* est majeure ou mineure, comme l'intervalle simple dont elle est la réplique. (Voyez *Tierce*). (*J. J. Rousseau.*)

DIX-NEUVIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés conjoints, & par conséquent dix-neuf sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-octave de la quinte. (Voyez *quinte*). (*J. J. Rousseau.*)

DIX-SEPTIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend seize degrés conjoints, & par conséquent dix-sept sons diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double-octave de la tierce, & la dix-septième est majeure ou mineure comme elle.

Toute corde sonore rend avec le son principal celui de sa *dix septième* majeure, plutôt que celui de sa tierce simple ou de sa dixième, parce que cette dix-septième est produite par une aliquote de la corde entière; savoir, la cinquième partie : au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la dixième, ne sont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez *Son* , *Intervalle* , *harmonie*). (*J. J. Rousseau.*)

DIX SEPTIÈME. * C'est la première tierce donnée par la division du monocorde. Elle est exprimée par le nombre 5 ; car le générateur étant 1 , le nombre 2 en donne l'octave; 3, la douzième; 4, la double octave ou la 15e, & 5, la *dix-septième* qui est la tierce de la double octave.

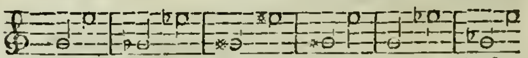
La *dix-septième* est le dernier des sons que puisse distinguer l'oreille dans la résonnance du corps sonore; ce qui faisoit dire à Leibnitz qu'en musique, on ne sait compter que jusqu'à cinq.

(*M. Framery.*)

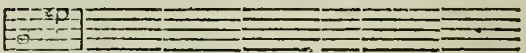
DO. Syllabe que les italiens substituent, en solfiant , à celle d'*ut* dont ils trouvent le son trop sourd. Le même motif a fait entreprendre à plusieurs personnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les syllabes de notre gamme; mais l'ancien usage a toujours prévalu parmi nous. C'est peut-être un avantage : il est bon de s'accoutumer à solfier par des syllabes sourdes, quand on n'en a guères de plus sonores à leur substituer dans le chant. (*J. J. Rousseau.*)

DO. Ce sarcasme de Rousseau contre la langue françoise ne signifie rien du tout. Il est véritablement très-indifférent de solfier avec une syllabe ou une autre, puisque le solfège ne sert qu'à distinguer les notes l'une de l'autre pour faciliter l'étude des intervalles & en apprendre les intonations. Une fois qu'on en est sûr, & qu'on en est à former sa voix, qu'on s'attache à la diriger sur ces différens intervalles, à en soutenir les sons; en un mot, lorsque de l'étude du solfège on passe à l'étude du chant, on ne nomme plus les notes; on vocalise alors; c'est-à-dire, qu'on n'emploie plus qu'une voyelle sonore, telle que l'*a* qu'on applique à toutes les cordes indifféremment. Il est donc indifférent d'avoir des syllabes plus ou moins brillantes pour y former des sons qui ne doivent point être soutenus. Les Italiens en substituant la syllabe *do*, dans le solfège, à la syllabe *ut* qu'ils prononcent *out*, & qu'ils ont conservée dans l'étude de la composition, n'ont pas fait une découverte bien intéressante.

M. Sauveur & les autres qui avoient dessein de changer le nom des notes, y étoient déterminés par des motifs bien plus puissans que la douceur & l'éclat des syllabes. Ils trouvoient sans doute très-déplacé de donner le même nom à une syllabe naturelle, ou diézée, ou bémolisée, ce qui leur donne trois caractères très-différens. Ils trouvoient mal-à-propos de faire entonner avec les mêmes noms, par exemple une sixte majeure , mineure, ou superflue, qui pouvant avoir de plusieurs façons chacun de ces caractères, produit sept combinaisons. Ainsi en solfiant on appelle *sol mi* les sept intervalles suivans qui certainement ne sont pas les mêmes.



6e. maj. 6e. maj. 6e. maj. 6e. min. 6e. min. 6e. sup.



6e. sup.

Les nouveaux noms proposés par M. Sauveur & autres, avoient l'inconvénient de n'avoir aucune analogie avec les anciens qu'il falloit oublier entièrement. Les musiciens ne sont pas disposés à oublier ce qu'ils ont eu tant de peine à apprendre. D'ailleurs ces noms étoient loin de remédier à tout. J'en ai proposé à mon tour qui ont au moins l'avantage de rappeler les anciens; qui ont en outre celui de conserver l'analogie nécessaire entre les notes naturelles, diézées & bémolisées, de faire sentir ces trois nuances par la seule articulation & d'être plus douces, plus sonores, plus commodes pour le solfège. (Voyez *Bobisatio.*) Cette nouvelle manière de solfier n'exige pas une heure d'application pour y être tout aussi habitué qu'à l'ancienne, sur-tout quand il ne s'agit que de l'enseigner à un écolier.

(*M. Framery.*)

DO. *Giovanni Maria Bononcini*, père du célèbre compositeur qui fût long temps en Angleterre le rival de Handel , est peut-être le premier qui ait parlé de la syllabe *Do* employée au lieu d'*ut*. Il dit dans son *musico prattico* publié en 1673, « *s'avverta, che in vece della sillaba ut i moderni si servano di Do per essere più risuonante.* M. Burney qui a fait tant de recherches

recherches sur toutes les parties de la musique n'a vu aucun auteur qui en ait fait mention avant ce Bononcini. » (*M. Ginguené.*)

DODECACORDE. C'est le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de sa composition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux tons aux huit usités de son temps, & qui restent encore aujourd'hui dans le chant ecclésiastique romain, il pense avoir rétabli dans leur pureté les douze modes d'Aristoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans son traité des genres & des modes

(*J. J. Rousseau*)

DOIGTER. *v. n.* C'est faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts sur quelque instrument, & principalement sur l'orgue & le clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il est possible.

Sur les instrumens à manche, tels que le violon & le violoncelle, la plus grande règle du *doigter* consiste dans les diverses positions de la main gauche sur le manche; c'est par-là que les mêmes passages peuvent devenir faciles ou difficiles, selon les positions & selon les cordes sur lesquelles on peut prendre ces passages: c'est quand un symphoniste est parvenu à passer rapidement, avec justesse & précision, par toutes ces différentes positions, qu'on dit qu'il possède bien son manche. (Voyez *Position*).

Sur l'orgue ou le clavecin, le *doigter* est autre chose. Il y a deux manières de jouer sur ces instrumens; savoir, l'accompagnement & les pièces. Pour jouer des pièces, on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Comme il y a un nombre excessif de passages possibles, dont la plûpart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque pays & chaque maître a sa règle, il faudroit sur cette partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, & sur lesquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien posée. Les préceptes généraux qu'on peut donner sont, 1°. de placer les deux mains sur le clavier, de manière qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces posés sur le clavier, & principalement sur les touches blanches, donneroient aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace. Il faut observer aussi que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même sur les touches; ce qui dépend de la hauteur du siége. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du clavier; c'est-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés sur elles, pour être prêts à tomber sur des touches différentes. 3°. De ne point porter successivement le même doigt sur deux touches consécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces observations les règles suivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent maître de clavecin, & qui possède sur-tout la perfection du *doigter*.

Cette perfection consiste en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts se prend à leur racine; c'est-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts soient courbés naturellement & que chaque doigt ait son mouvement propre, indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche, qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particulièrement le jeu françois.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des dièses ou des bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le dièse ou le bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de notes a faire.

Evitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquieme doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vitesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le son de la première touche sur laquelle passe une des mains soit aussi lié au son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution & prolonge la durée des sons.

Pour l'accompagnement, le *doigter* de la main gauche est le même que pour les pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les basses qu'on doit accompagner; ainsi les règles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt: car alors, au lieu de *doigter*, la main entière se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les accords & leur succession.

de ſorte que quiconque entend bien la mécanique des doigts en cette partie, poſsède l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette mécanique dans ſa diſſertation ſur l'accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la partie de cette diſſertation qui regarde le *doigter*.

Tout accord peut s'arranger par tierces. L'accord parfait, c'eſt-à-dire, l'accord d'une tonique ainſi arrangé ſur le clavier, eſt formé par trois touches qui doivent être frappées du ſecond, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette ſituation, c'eſt le doigt le plus bas, c'eſt-à-dire le ſecond qui touche la tonique; dans les deux autres faces, il ſe trouve toujours un doigt au moins au-deſſous de cette même tonique; il faut le placer à la quarte. Quant au troiſième doigt, qui ſe trouve au-deſſus ou au-deſſous des deux autres, il faut le placer à la tierce de ſon voiſin.

Une règle générale pour la ſucceſſion des accords, eſt qu'il doit y avoir liaiſon entr'eux; c'eſt-à-dire que quelqu'un des ſons de l'accord précédent doit être prolongé ſur l'accord ſuivant & entrer dans ſon harmonie. C'eſt de cette règle que ſe tire toute la mécanique du *doigter*.

Puiſque, pour paſſer régulièrement d'un accord à un autre, il faut que quelque doigt reſte en place, il eſt évident qu'il n'y a que quatre manières de ſucceſſion régulière entre deux accords parfaits; ſavoir, la baſſe-fondamentale montant ou deſcendant de tierce ou de quinte.

Quand la baſſe procède par tierces, deux doigts reſtent en place; en montant, ceux qui formoient la tierce & la quinte reſtent pour former l'octave & la tierce, tandis que celui qui formoit l'octave deſcend ſur la quinte; en deſcendant, les doigts qui formoient l'octave & la tierce reſtent pour former la tierce & la quinte, tandis que celui qui faiſoit la quinte monte ſur l'octave.

Quand la baſſe procède par quintes, un doigt ſeul reſte en place, & les deux autres marchent; en montant, c'eſt la quinte qui reſte pour faire l'octave, tandis que l'octave & la tierce deſcendent ſur la tierce & ſur la quinte; en deſcendant, l'octave reſte pour faire la quinte, tandis que la tierce & la quinte montent ſur l'octave & ſur la tierce. Dans toutes ces ſucceſſions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainſi ſur divers endroits du clavier, on ſe familiariſe bientôt au jeu des doigts ſur chacune de ces marches, & les ſuites d'accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les diſſonances, il faut d'abord remarquer que tout accord diſſonant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par tierces, ou trois par tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un intervalle de ſeconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts, c'eſt-à-dire l'index qui ſonne le ſon fondamental de l'accord; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur des deux doigts joints. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens accords conſonnans ou diſſonans qui ſuivent un accord diſſonant, il faut faire deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un accord diſſonant, l'accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'accords diſſonans, quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la diſſonnance, c'eſt-à-dire l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts comme dans la cadence parfaite? ajoutez à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous; &, s'il n'en a point, le ſupérieur de tous: ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la cadence rompue? conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles; & comme c'eſt des cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage: on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par diſſonances, à la faveur de la ſixte ajoutée; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt plus difficile à ménager, moins prolongée, & les accords ſe rempliſſent rarement de tous leurs ſons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ſes règles; & en ſuppoſant un entrelacement de cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par tierces, ou deux doigts joints: dans le premier cas, ce ſeroit aux deux inférieurs à monter, & enſuite aux deux ſupérieurs alternativement: dans le ſecond, le ſupérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui eſt au-deſſus de lui; &, s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *doigter*, priſe de cette manière, peut faciliter la pratique de l'accompagnement. Après un peu d'exercice

les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvéniens; car, sans parler des octaves & des quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les accords par supposition.

Les maîtres enseignent d'autres manières de *doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles, retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les octaves & les quintes de suite, & l'on rend une harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

(*J. J. Rousseau.*)

DOIGTER. * L'usage du Piano-forte qui s'est introduit en France depuis quelques années, en prenant insensiblement la place du clavecin, & le perfectionnement général qu'a acquis l'exécution sur les instrumens à touches, donnent lieu ici à quelques observations.

1°. On n'exclud point, comme ledit Rousseau le pouce de la main droite dans la position des doigts sur le clavier. On a trouvé le moyen de s'en servir sans *donner aux bras une situation contrainte & de mauvaise grace.* On n'a fait pour cela qu'avancer davantage la main sur le clavier, en courbant les autres doigts en proportion de leur longueur, & en écartant un peu les mains l'une de l'autre sans changer la position droite du poignet. L'introduction d'un doigt de plus a multiplié prodigieusement les combinaisons de l'exécution & en a augmenté d'autant la facilité. Il faut croire cependant que même du temps de Rousseau on ne laissoit pas que d'employer le pouce, puisque lui-même en recommande l'usage dans les règles générales qu'il donne d'après M. Duphly.

Dans cette méthode il est dit qu'il faut que les doigts tombent sur les touches & non qu'ils les frappent. Cela est vrai pour le clavecin, mais non pas pour le piano-forte; & c'est la différence qui distingue le toucher de ces deux instrumens. Le piano-forte ne résonnant qu'à l'aide de marteaux, il faut que les doigts servent de marteaux eux-mêmes, & que d'un coup sec ils facilitent le jeu de l'instrument. Si l'on couloit les doigts sur les touches de l'une à l'autre, comme Rousseau le conseille, il y a des claviers qui ne rendroient aucun son. Il faut observer aussi que les doigts pressent *sur* le pouce, & non pas dessous, comme le dit Rousseau.

Pour l'accompagnement, Rousseau décrit assez longuement la méthode de Rameau, dont il fait voir ensuite les inconvéniens & les vices. Comme elle n'est plus du tout d'usage aujourd'hui, nous ne nous y arrêterons pas. Nous dirons seulement qu'en règle générale, dans les accords plaqués, le doigt qui a touché la dissonance quand il y en a une exprimée dans l'accord, doit descendre sur la touche voisine. Mais quand on dit qu'il doit descendre, on s'exprime mal: c'est la dissonance qui descend. Le doigt reste en l'air. Et c'est le doigt voisin en-dessous qui sauve cette dissonance en frappant la touche inférieure. Comme on n'emploie guères plus de deux ou trois sons dans l'accompagnement, & par conséquent un même nombre de doigts, il y en a toujours qui restent vacans pour ne servir qu'alternativement.

Lorsque l'accord porte la sensible, elle monte ordinairement, & c'est le doigt supérieur vacant qui frappe alors la tonique dans la succession. Hors ces deux cas, de la dissonance & de la sensible, dont la marche est déterminée, la position des doigts ne suit d'autre règle que la plus grande commodité, pourvu seulement qu'on ne frappe pas deux touches de suite à la quinte l'une de l'autre, & qu'on évite les mouvemens d'octave entre la basse & les sons supérieurs.

Ceci regarde principalement l'harmonie plaquée, qui sert sur-tout à l'accompagnement du récitatif. Quant aux airs, l'usage le plus général aujourd'hui est d'en exécuter le chant de la main droite, ou de rendre avec cette main l'accompagnement figuré de quelque instrument. Alors les règles du *doigter* sont les mêmes que pour l'exécution des pièces. Les clavecinistes habiles soutiennent quelquefois par une ou deux notes d'harmonie cet accompagnement figuré. Ils joignent ainsi la difficulté des accords plaqués à celle de l'exécution des pièces, & se soumettent à ces doubles lois. Mais dans ces notes de remplissage, que la main gauche partage souvent avec la main droite, on est moins rigoureux sur les règles de succession que dans le simple accompagnement plaqué.

(*M. Framery.*)

DOLCE. (Voyez *D*).

DOMINANT. *adj.* Accord *dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la dominante du ton, & qui annonce la cadence parfaite. Tout accord parfait majeur devient *dominant*, sitôt qu'on lui ajoute la septième mineure. (*J. J. Rousseau.*)

DOMINANTE. *s. f.* C'est, des trois notes essentielles du ton, celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique & la *dominante* déterminent le ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un accord particulier; au lieu que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, & fait seulement partie de celui de la tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *dominante* à toute note qui porte un accord de septième, & distingue celle qui porte l'accord sensible par le nom de *dominante-tonique*: mais à cause de la longueur du mot, cette addition n'est pas adoptée

de ſes artiſtes, ils continuent d'appeller ſimplement *dominante* la quinte de la tonique, & ils n'appellent pas *dominantes*, mais *fondamentales*, les autres notes portant accord de ſeptième; ce qui ſuffit pour s'expliquer, & prévient la confuſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

Dominante. * Les différens partiſans de la baſſe fondamentale (je veux dire des règles de ſucceſſion données à cette baſſe par Rameau), ont fait adopter pour quelque temps les dénominations de *dominante-tonique* & de *dominante* ſimple; mais aujourd'hui que cette méthode a perdu ſaveur & qu'on n'en a conſervé que ce qu'elle avoit de bon, on a repris l'habitude de nommer les notes de l'échelle par leur poſition numérique, la première, la ſeconde, la ſixième du ton. Cependant on a conſervé le nom de *dominante* pour la cinquième, à cauſe de ſon caractère particulier. Quant au titre de *fondamentales*, je ne crois pas qu'il ait été jamais d'uſage pour les autres notes portant accord de ſeptième. Rouſſeau lui-même ne les déſigne pas ainſi.

(*M. Framery.*)

Dominante. Nous joindrons ici un article de d'Alembert tiré de l'ancienne encyclopédie, parce qu'il nous donnera lieu à quelques éclairciſſemens.

L'auteur d'un ouvrage nouveau, qui a pour titre, *expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, prétend que dans cette baſſe fondamentale, *ut*, *la*, *ré*, *ſol*, *ut*, *fa*, *ſi*, *mi*, *la*, *ré*, *ſol*, *ut*, dans laquelle toutes les notes, excepté les deux *ut* extrêmes, ſont des *dominantes*, c'eſt-à-dire, portent l'accord de ſeptième, les notes *la*, *ut*, *fa*, *ſi*, *mi*, *la*, n'appartiennent point au mode d'*ut*, & ne ſont proprement d'aucun mode.

Pour moi, je penſe qu'on peut regarder cette ſuite de *dominantes* comme appartenant toute entière au mode d'*ut* par les raiſons que j'ai apportées, *page* 161, *de mes élémens*, & par celles que j'y ai jointes dans la réponſe que j'ai faite ſur cet article, aux objections de l'auteur, dans un des journaux économiques de l'année 1752. Il me paroît que le mode d'une baſſe fondamentale, ainſi que celui du chant qui en dérive, eſt toujours déterminé, ou au moins peut être ſuppoſé tel ou tel. Dire qu'une baſſe n'eſt dans aucun mode, ce ſeroit dire que le chant qui en dérive n'eſt & ne peut être dans aucun; or je doute que les muſiciens approuvent cette façon de s'exprimer, qui renverſe, ce me ſemble, tous les principes de l'harmonie. Si donc la baſſe dont il s'agit eſt dans quelque mode, il me paroît naturel de dire qu'elle eſt toute entière dans le mode d'*ut*, puiſque toutes les notes ſont de la gamme d'*ut*, & que les *dominantes* peuvent être regardées comme ajoutées par l'art de la baſſe fondamentale naturelle & primitive du mode d'*ut*.

Toute *dominante* doit deſcendre de quinte, excepté dans les licences de cadence rompue & interrompue. (Voyez *Cadence*.)

Toute *dominante* tonique, c'eſt-à-dire, qui porte la tierce majeure, ſuivie de deux ſixtes mineures, doit deſcendre de quinte dans la baſſe fondamentale, & la note ſuivante peut être tout ce qu'on veut. Toute *dominante* ſimple doit deſcendre de quinte ſur une autre dominante. (Je ne parle point ici des licences.)

(*d'Alembert.*)

Dominante. * Bethiſy, auteur de l'ouvrage qu'attaque ici d'Alembert avoit établi qu'il y a dans les meilleurs morceaux des paſſages qui n'appartiennent à aucun mode. Il ſe fondoit ſur ce principe qu'il n'y a dans un mode que trois notes fondamentales, ſavoir la tonique, la dominante & la ſous-dominante, à laquelle il ajoutoit la ſeconde note du ton, formée diſoit il de la diſſonance de la ſous-dominante, & dans les modes mineurs la note ſenſible. Tout cela portoit ſur le ſyſtême vicieux de progreſſion inventé par Rameau. Il eſt certain que dans ce ſyſtême, où la tonique ſeule a le droit de porter l'accord parfait & où toute note qui a cet accord eſt regardée comme tonique; où la dominante devoit néceſſairement porter l'accord de ſeptième mineure avec tierce majeure; la ſous-dominante celui de grande ſixte, & la ſeconde note, la ſeptième ſimple, on devoit ſe trouver embarraſſé quand on rencontroit quelque autre note de la gamme portant un accord direct, qu'on n'appeloit point fondamental.

Alors Rameau & ſes partiſans diſoient que c'étoient des licences. Bethiſy s'en tiroit plus adroitement en nommant *notes cenſées toniques* celles qui portoient l'accord parfait ſans être des toniques véritables, & en regardant comme dominantes ſimples, indépendantes de tout mode, celles qui portoient un accord de ſeptième ſimple. Comment croire en effet qu'on eſt dans le mode d'*ut*, lorſqu'on trouve un *ſi* dans la baſſe qui n'eſt point note ſenſible, qui ne monte point ſur l'*ut* & qui porte un accord de ſeptième? Comment croire comme le prétendoit Rameau qu'on parcourt des nouveaux modes à chaque note, comme ſi l'oreille pouvoit recevoir l'impreſſion d'un mode ſans y être préparée par tout ce qui le caractériſe?

L'objection de d'Alembert, lorſqu'il dit que « la « baſſe n'étant dans aucun mode, le chant n'eſt & « ne peut être dans aucun, » ne prouve rien, car en effet Bethiſy avance cette aſſertion pour le chant comme pour la baſſe. Toutes les notes, ajoute-t-il, ſont de la gamme d'*ut*, donc elles ſont du mode d'*ut*. Mais ſix notes de la gamme de *ſol*, & ſix notes de la gamme de *fa* ſont auſſi de la gamme d'*ut*, elles n'appartiennent cependant pas au mode d'*ut*. Quant à ces dominantes ajoutées par l'art, on ne ſait ce que cela veut dire; aſſurément tous ces accords, toutes ces ſeptièmes, toutes ces grandes ſixtes ſont ajoutées par l'art. D'Alembert étoit ſi vacillant

dans son opinion qu'il n'ose pas même l'articuler d'une manière absolue : « Il me paroît, dit-il, que le mode « d'une basse fondamentale est toujours déterminé, « ou au moins *peut être supposé* tel ou tel. »

Il est temps de renoncer à toutes ces absurdités nées d'un système dont l'insuffisance rencontroit des contradictions à chaque pas. Tout chant appartient certainement à un mode, dépendant d'un même générateur. Mais de la manière dont on entend le plus généralement le mot mode, c'est-à-dire, la disposition des notes d'une gamme, il est certain qu'il y a des passages qui laissent l'oreille dans un certain vague, jusqu'à ce qu'un nouveau mode vienne l'appuyer sur les cordes essentielles du ton. Toute la diversité d'opinions élevées à cet égard ne vient que de la différence des idées que l'on attache au même mot. Le langage de la musique a si peu de précision, qu'on peut opposer des volumes à des volumes, sans parvenir jamais à s'entendre.

(*M. Framery.*)

DOMINANTE. Dans le plain-chant, est la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la tonique. Il y a dans le plain-chant *dominante* & *tonique*, mais point de médiante.

(*J. J. Rousseau.*)

DORIEN. *adj.* Le mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractère de ce mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée : ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de religion.

Platon regarde la majesté du mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa république.

Il s'appeloit *Dorien*, parce que c'étoit chez les peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce mode à Thamiris de Thrace; qui, ayant eu le malheur de défier les muses & d'être vaincu, fut privé par elles de la lyre & des yeux. (*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE. *adj.* Intervalles *doubles* ou *redoublés*, sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. En ce sens la dixième est *double* de la tierce, & la douzième *double* de la quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'intervalles *doubles* à ceux qui sont composés de deux intervalles égaux, comme la fausse-quinte qui est composée de deux tierces mineures.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE. *s. m.* On appelle *doubles* des airs d'un chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs notes qui varient & ornent le chant sans le gâter. C'est ce que les italiens appellent *Variazioni*. (Voyez *Variations*).

Il y a cette différence des *doubles* aux broderies ou fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le *double* ne se quitte point; & sitôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'air.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE est encore un mot employé à l'opéra de Paris, pour désigner les acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers acteurs dans les rôles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un opéra en *doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens françois bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE CONTREPOINT. (V. *Contre-point.*)

DOUBLE-CORDE. *s. f.* Manière de jeu sur le violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux parties différentes. La double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très juste sur la* double-corde.

(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE CROCHE. *s. f.* Note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize *doubles-croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voyez *Mesure*, *Valeur des Notes.*)

On peut voir la figure de la *double-croche* liée ou détachée dans la *fig.* 137 des *pl. de mus.* Elle s'appelle *double-croche*, à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du double crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant. (*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-CROCHET. *s. m.* Signe d'abréviation qui marque la division des notes en doubles-croches, comme le simple crochet marque leur division en croches simples. (Voyez *Crochet.*) Voyez aussi la figure & l'effet du *double-crochet*, *fig.* 138 des *pl. de mus.* (*J. J. Rousseau.*)

DOUBLE-DIESE. (Voyez *Dièse.*)

DOUBLE-EMPLOI. *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer & traiter l'accord de sous-dominante, savoir, comme accord fondamental de sixte ajoutée, ou comme accord de grande sixte, renversé d'un accord

fondamental de septième. En effet, ces deux accords portent exactement les mêmes notes, se chiffrent de même, s'emploient sur les mêmes cordes du ton; de sorte que souvent on ne peut discerner celui que l'auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'accord suivant qui le sauve, & qui est différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce discernement on considère le progrès diatonique des deux notes qui font la quinte & la sixte, & qui, formant entre elles un intervalle de seconde font l'une ou l'autre la dissonance de l'accord. Or ce progrès est déterminé par le mouvement de la basse. Si donc, de ces deux notes, la supérieure est dissonante, elle montera d'un degré dans l'accord suivant; l'inférieure restera en place, & l'accord sera une sixte ajoutée. Si c'est l'inférieure qui est dissonante, elle descendra dans l'accord suivant, la supérieure restera en place, & l'accord sera celui de grande sixte. Voyez les deux cas du *double-emploi*, *pl. de muf. fig.* 139.

A l'égard du compositeur, l'usage qu'il peut faire du *double emploi* est de considérer l'accord qui le comporte sous une face pour y entrer & sous l'autre pour en sortir; de sorte qu'y étant arrivé comme à un accord de sixte ajoutée, il le sauve comme un accord de grande sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des principaux usages du *double-emploi* est de pouvoir porter la succession diatonique de la gamme jusqu'à l'octave, sans changer de mode, du moins en montant; car en descendant on en change. On trouvera, (*pl de muf. fig.* 140.) l'exemple de cette gamme & de sa basse fondamentale. Il est évident, suivant le systême de M. Rameau, que toute la succession harmonique qui en résulte est dans le même ton; car on n'y emploie à la rigueur, que les trois accords, de la tonique, de la dominante, & de la sous-dominante; ce dernier donnant par le *double-emploi* celui de septième de la seconde note, qui s'emploie sur la sixième.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans ses Elémens de musique, pag. 80. & qu'il répète dans l'Encyclopédie, article *double-emploi*; savoir, que l'accord de septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renversé de *fa la ut re*, ne peut être suivi de l'accord *ut mi sol ut*, je ne puis être de son avis sur ce point.

La preuve qu'il en donne est que la dissonance *ut* du premier accord ne peut être sauvée dans le second; & cela est vrai, puisqu'elle reste en place: mais dans cet accord de septième *re fa la ut*, renversé de cet accord *fa la ut re* de sixte ajoutée, ce n'est point *ut*, mais *re* qui est la dissonance; laquelle, par conséquent, doit être sauvée en montant sur *mi*, comme elle fait réellement dans l'accord suivant; tellement que cette marche est forcée dans la basse même, qui de *re* ne pourroit sans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour sauver la dissonance.

M. d'Alembert fait voir ensuite que cet accord *re fa la ut*, précédé & suivi de celui de la tonique, ne peut s'autoriser par le *double-emploi*; & cela est encore très-vrai, puisque cet accord, quoique chiffré d'un 7, n'est traité comme accord de septième, ni quand on y entre, ni quand on en sort, ou du moins qu'il n'est point nécessaire de le traiter comme tel, mais simplement comme un renversement de la sixte ajoutée, dont la dissonance est à la basse; sur quoi l'on ne doit pas oublier que cette dissonance ne se prépare jamais. Ainsi, quoique dans un tel passage il ne soit pas question du *double-emploi*, que l'accord de septième n'y soit qu'apparent & impossible à sauver dans les règles, cela n'empêche pas que le passage ne soit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux théoriciens, & comme je vais le prouver aux artistes, par un exemple de ce passage, qui surement ne sera condamné d'aucun d'eux, ni justifié par aucune autre basse-fondamentale que la mienne. (Voyez *pl. de muf.*, *fig.* 141.)

J'avoue que ce renversement de l'accord de sixte ajoutée, qui transporte la dissonance à la basse, a été blâmé par M. Rameau: cet auteur, prenant pour fondamental l'accord de septième qui en résulte, a mieux aimé faire descendre diatoniquement la basse fondamentale, & sauver une septième par une autre septième, que d'expliquer cette septième par un renversement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-temps avoient passé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ses Elémens de musique; de sorte que ce n'est pas son sentiment que j'attaque, c'est le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *double-emploi*, & les plus grands maîtres sont les plus sobres à s'en servir. (*J. J. Rousseau.*)

Double emploi. Cette chimère du *double emploi* a donné lieu a bien des diversités d'opinions entre Rousseau, d'Alembert & Rameau. Ne se disputoient-ils pas pour la dent d'or? Dans le systême de Rameau, la sixte ajoutée est un accord fondamental, particulier à la quatrième note de la gamme, qu'il appelle en conséquence sous-dominante, & qu'il regarde comme une des cordes essentielles Il se retourne sur tous les sens pour appuyer cette erreur. Il va jusqu'à supposer des expériences qui l'autorisent à faire recevoir comme l'une des principales de la gamme, cette corde qui n'est pas même dans la gamme, & qui n'a pu y entrer que par l'altération que donne le tempérament.

Tout cela vient de ce que Rameau a vu souvent dans un accord une septième qui ne descendoit pas, & qu'il a mieux aimé ne la pas regarder comme une septième, que de croire, contre l'opinion établie généralement, qu'une septième, qu'une dissonance mineure pouvoit ne pas descendre. Mais, si au lieu de s'en tenir aveuglément à cette vieille routine, il s'étoit demandé à lui-même: « pourquoi faut-il qu'une septième des-

cende? » L'examen de cette question l'auroit peut-être détaché d'un système qui n'a eu que quelques momens de faveur; il n'auroit pas mis tant d'acharnement à traiter la quatrième note comme corde essentielle, à lui donner un accord fondamental, & ce n'est pas à cette corde qu'il auroit attribué la sixte ajoutée, mais à la tonique. (Voyez *Dissonance*.)

Faisons ce que Rameau n'a point fait. *Pourquoi faut-il qu'une septième descende?* Une septième, une dissonance est une aspérité qui gêne l'oreille & lui fait desirer un repos. C'est dans l'accord suivant que ce repos peut s'effectuer, que doit se sauver la dissonance. Une note ne peut procéder que de trois manières, ou en montant d'un degré, ou en descendant d'un degré, ou en restant en place.

La dissonance mineure a au-dessus d'elle un ton, & au-dessous d'elle un semi-ton. Elle aura donc plutôt fait de descendre que de monter, elle sera plutôt sauvée. Le mouvement d'un ton comparé à celui d'un semi-ton causeroit une nouvelle gêne à l'oreille; ce seroit sauver une aspérité par une autre, & vous ne produiriez pas un repos parfait. On est donc dans l'usage de faire descendre la septième.

Mais si au lieu de descendre ou de monter cette dissonance reste en place, où est l'inconvénient, pourvu qu'elle ne paroisse plus comme dissonance? Quand est-ce qu'un son est dissonant? C'est lorsqu'il est accompagné d'un autre son qui le touche par degré conjoint. Ces deux sons dissonent alors l'un par rapport à l'autre. Ainsi dans l'accord *re fa la ut*, les deux sons dissonans sont *ut* & *re*, parce qu'ils sont conjoints. Si dans l'accord suivant j'entends l'un sans l'autre, soit l'*ut* sans le *re*, soit le *re* sans l'*ut*, il n'y a plus de dissonance; la septième est sauvée. Je puis donc former le repos de deux manières, à-peu-près, aussi satisfaisantes. Par exemple, si à l'accord *re fa la ut*, je fais succéder l'accord parfait *sol si re*, ou même un autre accord de septième *sol si re fa*, l'*ut* contente mon oreille en descendant sur le *si* par le mouvement doux d'un semi-ton; & quoique dans le second cas j'éprouve une gêne nouvelle; celle que me cause la dissonance *fa*, elle a du moins changé d'objet, & mon oreille est tranquille à l'égard de l'*ut* qui l'avoit contrariée.

Mais si à cet accord *re fa la ut*, je fais succéder l'accord parfait *ut mi sol ut*, j'ai lieu d'être encore satisfait, car si j'entends ce même *ut*, je ne l'entends plus comme dissonance, le *ré* qui lui imposoit ce caractère étant devenu un *mi*, ne forme plus avec cet *ut* qu'un accord de sixte, dont la douceur ne me laisse plus rien à desirer. Cette manière de sauver la dissonance est pourtant moins parfaite que la première en ce qu'elle en conserve le souvenir. Quoique j'aie dit que les deux sons *re*, *ut*, dissonoient l'un par rapport à l'autre, il est pourtant vrai que c'est l'*ut* qu'on doit regarder comme dissonant, parce que c'est lui qui est étranger à l'accord parfait *re fa la*. (Voyez *Dissonance* de Rousseau.)

Si, comme je crois l'avoir prouvé, & comme l'expérience le prouve encore mieux que moi, la dissonance peut être suffisament sauvée en restant en place, à quoi sert tout le systême de Rameau sur l'accord prétendu fondamental de la sous-dominante? A quoi sert tout ce que Rameau, d'Alembert, Rousseau & d'autres ont dit sur le *double emploi?* Au reste Rousseau emploie un grand nombre de phrases pour expliquer une chose fort simple, & qui ce me semble pouvoit être dite en une.

L'accord de sixte & quinte, en *ut*, *fa la ut re*, peut appartenir à deux cordes de la gamme, à la quatrième ou à la seconde. C'est l'accord suivant qui en décide. Si cet accord est celui de la dominante *sol si re fa*, le premier étoit nécessairement un renversement de la septième *re fa la ut*, qui appartient à la seconde de la gamme, puisque cet *ut* s'est sauvé en descendant sur le *si*. Faites-vous au contraire succéder l'accord parfait *ut mi sol*; le précédent *fa la ut re*, étoit nécessairement celui de sixte ajoutée, sur la sous-dominante, puisque l'*ut* est resté en place, & que le *re*, dissonance majeure (suivant le systême de Rameau, que je suis dans cette explication) est monté sur le *mi*. Voilà le *double emploi*. Tout ce que Rousseau ajoute est inutile & contient même quelques erreurs.

Par exemple, entend-on ce qu'il veut dire, lorsqu'il avance que le compositeur « peut considérer » cet accord sous une face pour y entrer, & sous » l'autre pour en sortir. » Prétend-il qu'en sortant de l'accord parfait *ut mi sol*, on peut d'abord considérer le suivant *fa la ut re*, comme renversé de la septième de seconde *re fa la ut*, en donnant à la basse fondamentale cette basse permise, *ut re*, & regarder ensuite ce même accord comme celui de sixte ajoutée fondamental, & en sortir de cette manière en y faisant succéder de nouveau l'accord parfait *ut mi sol?* C'est en effet ce que prouvent ses exemples. Mais comment l'oreille qui n'entend point ce mouvement de basse fondamentale *re fa*, puisque cette basse n'est point exécutée, admettroit-elle cette succession?

Rousseau dit plus loin, que la sixte ajoutée, cette prétendue dissonance majeure, ne se prépare jamais; (ce qui prouve assez que ce n'est pas une véritable dissonance) mais la septième de seconde se prépare toujours. On ne peut donc pas entrer dans l'accord *fa la ut re*, comme sixte ajoutée sans préparer l'*ut*, pour le regarder ensuite comme renversement de septième, & faire descendre l'*ut*, car alors la règle de préparation pour la septième de seconde seroit illusoire. Toutes les fois qu'on ne l'auroit pas préparée, on auroit toujours à dire qu'on l'a considérée d'abord comme accord fondamental. La vérité est que les bons auteurs ne font point entendre le *re* & l'*ut* ensemble, sans que l'*ut* ait été préparé, ce qui

prouve qu'ils ne regardent jamais cet accord comme fondamental de sous-dominante, & qu'ils ne croient pas au *double-emploi*.

Dans les exemples que Rousseau donne du *double-emploi*, il a beau changer la note de basse fondamentale du temps foible sur le temps fort, le tiret qu'il établit lui-même de l'une à l'autre, prouve assez que c'est une syncope d'harmonie, & que l'exemple, par conséquent, est vicieux. Croit-il que l'oreille qui ne juge que ce qu'elle entend, se paieroit de tous les subterfuges, de toutes les subtilités de raisonnement que l'on tireroit du *double-emploi*?

D'Alembert l'a bien senti, lorsqu'il prétendoit que la septième *re fa la ut*, quoique renversée de la sixte ajoutée *fa la ut re*, ne pouvoit pas être suivie de l'accord parfait de la tonique *ut mi sol*. Il ne concevoit pas sans doute que l'oreille à qui l'on présente une septième, dût ne pas la regarder comme une septième, & pût desirer à cet accord une résolution différente. Ce n'est pas que Rousseau ne le combatte par des conséquences très-justes; mais elles partent d'un principe faux, & voilà ce qui fait crouler tout le systême.

L'exemple que Rousseau rapporte est fort bon. C'est une marche très-commune d'harmonie, dans laquelle, à la faveur du mouvement oblique, la septième ne descend point; mais il n'y a point là de *double-emploi*, ni de sous-dominante, ni de sixte ajoutée, ni de dissonance majeure.

La source de toutes ces erreurs, c'est que Rameau qui ne connoissoit pas la véritable basse fondamentale, qui regardoit comme fondamentale la note grave de tout accord direct, avoit établi que cette basse ne pouvoit marcher que par intervalles consonnans; ce qui est vrai dans la nature, mais non pas dans son systême. Il ne vouloit donc pas que la basse fondamentale pût descendre d'un degré diatonique. Mais puisqu'il la fait monter d'un degré diatonique dans le passage de la tonique à la seconde, & de la dominante à la sixième, dans le cas de cadence rompue; puisqu'il établit même des cas où elle monte deux fois de suite par degrés conjoints, puisqu'il la fait descendre & monter d'un semi-ton dans les marches de septième diminuée, puisqu'il la fait descendre de fausse quinte dans les suites de septième, tous intervalles qui ne sont pas consonnans, pourquoi la seule marche d'un ton en descendant lui seroit-elle interdite? (Voyez *Basse-fondamentale*, *Sous-dominante*, *Sixte ajoutée*.)

(*M. Framery.*)

DOUBLE EMPLOI. Il y a dans toutes les langues des mots homonymes, au moins de deux espèces. Ceux qui se prononcent de la même manière sont homonymes pour l'auditeur : ceux qui s'écrivent l'un comme l'autre le sont pour le lecteur. On trouve fréquemment en musique cette double espèce d'homonymie. Les accords, qui sont les mots de la langue harmonique (voyez *langue*) ont souvent entre eux des expressions numériques si rapprochées, qu'ils peuvent être représentés, ou par les mêmes notes, ou par les mêmes touches. Dans le premier cas ils sont homonymes pour le lecteur; dans le second, ils le sont pour l'auditeur. Par exemple, l'accord *fa*, *la*, *ut*, du mode de *fa*, s'écrit de même que l'accord *fa*, *la*, *ut*, derivé de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui appartient aux modes de *sol*, & d'*ut*. Cependant leurs rapports ne sont point les mêmes. Car ceux de l'accord parfait *fa*, *la*, *ut*, sont 4, 5, 6; ceux du dérivé de *ré*, *fa*, *la*, *ut*, sont *mi* ✻, *fa* ✻, *ut* ✻, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, voyez mon art. *fondamental*, n°. II; mais étant représentés par les mêmes notes, ils sont évidemment homonymes pour celui qui lit la musique. Autre exemple : les quatre faces de l'accord de septième diminuée forment chacun trois intervalles d'un ton & demi. Donc chaque face peut être prise à volonté pour septième diminuée, sixte sensible, triton, ou seconde superflue. Sous quelque dénomination qu'elle paroisse elle sera toujours formée par les mêmes touches; mais non pas par les mêmes notes. Voyez l'art. *enharmonique* de Rousseau. Donc les quatre accords formés par les mêmes touches, seront homonymes pour l'auditeur.

Les homonymes ou doubles-sens sont supportables dans le genre plaisant, lorsque les deux sens sont également tirés du fond du sujet.

Les beaux yeux de ma cassette sont de ce genre. Les deux interlocuteurs, qui parlent chacun convenablement à son caractère, sont les seuls dupes de cette plaisanterie bonne ou mauvaise, l'auditeur est au fait. Ce jeu de mots est donc amené d'une manière au moins supportable. Il est, pour ainsi dire, préparé & sauvé.

Mais ce n'est pas ainsi que Rameau amène ses doubles sens harmoniques. Il passe brusquement & sans préparation d'un accord à son homonymie, c'est-à-dire d'un accord à un autre accord qui n'a avec le premier rien de commun que sa forme ortographique. Il prépare le premier, il sauve le dernier; mais entre ces deux accords, pas la moindre liaison : le premier n'est point sauvé, le second n'est pas préparé. Voilà ce qu'il appelle un double emploi. Combinaison puérile, passage dur, irrégulier, inutile.

Rameau avoit imaginé le double emploi pour renfermer dans un seul mode l'accompagnement de la gamme moderne. Comment ce grand harmoniste ne s'est-il pas apperçu qu'au lieu d'un, il y en a trois dans son accompagnement?

		6+		6 5	6 4	6+	6+	5̸	
	Ut,	*re*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*la*,	*si*,	*ut*.
Basse-Fond.	*Ut*,	*sol*,	*ut*,	*fa*,	*ut*,	*fa*,	*re*,	*sol*,	*ut*.
		7		6 5		6 5	7	7	

Car

Car *ut*, *ſol*, ou *ſol*, *ut*, eſt très-certainement un mouvement fondamental du mode d'*ut*. Donc *fa*, *ut*, ou *ut*, *fa*, eſt un mouvement fondamental du mode de *fa*. Donc auſſi *ſol*, *re*, ou *re*, *ſol*, en eſt un du mode de *ſol*. Or on trouve ces trois mouvemens dans l'accompagnement de Rameau : donc, le double emploi eſt au moins inutile.

D'ailleurs pourquoi vouloir forcer nature ? La gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, appartient à deux modes bien diſtincts. *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, au mode de *fa*, & *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, au mode d'*ut*. Voyez mon article *gamme*. Pourquoi vouloir détruire l'impreſſion de l'un de ces deux modes ; & ſurtout pourquoi ne pas conſerver le mode principal, le mode de *fa* ? car *ut*, eſt quinte de *fa* ; *ut* eſt harmonique de *fa* ; *ut* eſt ſubordonné à *fa*. Donc *fa*, eſt la note principale par rapport à *ut*. Voyez *ibidem*. C'étoit donc au mode de *fa*, & non pas à celui d'*ut* qu'il falloit reſtituer la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, &c. C'étoit l'intonation *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, & non pas *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, qu'il falloit enſeigner, inculquer à tous les maîtres de muſique.

On ſe moquera, ſans doute, d'une gamme dont la ſous-dominante ne fait pas une quarte juſte ſur la tonique ; mais c'eſt là préciſément le motif de préférence, en faveur de la gamme de *fa*. Car 1° la ſous-dominante naturelle & harmonique d'*ut*, le *fa* du cor, le *fa* harmonique, que les joueurs de cor appellent par ignorance le *fa honteux*, cette ſous-dominante, dis-je, fait avec *ut* un intervalle *ut*, *fa*, de 8 à 11 ou de 32 à 44. Le *fa* moderne fait avec le *ſi* un intervalle de 32 à 45. La différence de ces deux fauſſes-quartes eſt donc de 44 à 45. Le *fa* harmonique fait ſur *ut* 8, un intervalle de 8 à 11, ou de 8 à $\frac{33}{3}$. Le *fa* quarte juſte fait ſur *ut* 8, un intervalle de 8 à $\frac{32}{3}$. Donc l'intervalle du *fa* harmonique au *fa* moderne eſt de 33 à 32 ; intervalle plus grand que celui de 45 à 44. Donc la fauſſe-quarte de *fa* à *ſi*, approche plus de l'intervalle harmonique de 8 à 11, que la quarte juſte *ut*, *fa*. Donc 1°. la forme *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, eſt préférable à la forme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *ſol*, &c. 2°. Les repos les plus ſenſibles doivent ſe faire ſur les principales cordes, qui ſont la tonique, ſon octave & ſa quinte. Or les repos *ſi*, *ut*, & *mi*, *fa*, ſe trouvent placés dans l'octave de *fa* ; ſur l'octave de la tonique & ſur la dominante ; dans l'octave d'*ut*, le repos intermédiaire ſe trouve ſur la ſous-dominante, corde beaucoup moins eſſentielle que la dominante. Donc les repos ſont placés plus naturellement dans l'octave de *fa*, que dans l'octave d'*ut*. 3°. Le repos principal dans l'octave de *fa* ſe trouve placé ſur la tonique. Car la baſſe fondam. de *mi*, *fa*, ſuivant Rameau eſt *ut*, *fa*. Voyez ſon accompagnement, & celle de *ſi*, *ut*, eſt *ſol*, *ut*. Or *ſol*, *ut* eſt un chant harmonique de *ut*, *fa* : donc le repos principal dans l'octave d'*ut* ſe trouve ſur la ſous dominante. Dans l'octave de *fa*, il eſt placé comme il doit l'être ſur l'octave de la tonique. Donc la phraſe *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, ſe termine plus régulièrement que la phraſe *ut*, *re*, *mi fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*. Donc. . . . Donc c'étoit au mode de *fa*, que Rameau devoit adapter ſon accompagnement.

Or il convient, voyez *ſa génération harmonique*, que le tétracorde des Grecs, *ſi ut re mi*, a pour baſſe fondamentale, *ſol ut ſol ut*. Donc, *à pari*, le tétracorde ſemblable *mi fa ſol la*, a pour baſſe fondamentale *ut fa ut fa*. Or les différentes octaves *ſi ut re mi fa ſol la ſi* ; *ut re mi fa ſol la ſi ut* ; *re mi fa ſol la ſi ut re*, &c. appartiennent toutes aux mêmes modes. Donc elles appartiennent aux mêmes mouvemens fondamentaux *ſol ut* & *ut fa* ; donc Rameau pouvoit moduler partie en *ut*, partie en *fa*. Mais, comme on l'a vu ci-deſſus, il a fait plus ; il a modulé en *fa*, en *ut* & en *ſol*. A quoi donc lui a ſervi ſon *double-emploi ?* Il ne vouloit employer qu'un ſeul mode, il en a employé trois ; il vouloit moduler en *ut*, c'eſt en *fa* qu'eſt ſon accompagnement ; enfin, il pouvoit moduler totalement en *ut* ou totalement en *fa* ; (Voyez mon art. *gamme*) il n'a fait ni l'un ni l'autre. Son *double-emploi* ne remplit donc point ſon objet. Il eſt donc abſolument inutile.

Je reſpecte ſincèrement Rameau ; mais mon reſpect ne va pas juſqu'à l'adulation, moins encore juſqu'à l'aveuglement. Je cherche dans ſon accompagnement le double emploi dont il paroit faire un ſi grand cas ; & j'avoue de bonne foi que je n'y en trouve pas la moindre trace. J'ai démontré article *fondamental*, n°. II, que l'accord de grande ſixte ſur la ſous-dominante & l'accord de ſeptième ſur la ſus-tonique ſont abſolument le même accord : que les notes communes à ces deux accords ont la même ſalvation, qu'ils ont tous deux la même marche ; en un mot que l'accord *re*, *fa*, *la*, *ut* & l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re*, ſont des dérivés du même accord impair *re*, *ſi*, *fa*, *la*, *ut*, 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11. Que l'accord primitif eſt *re*. . . *fa*, *la*, *ut*, & non *fa*, *la*, *ut*, *re* ; que le dernier, n'étant pas progreſſif, eſt moins conſonnant ; que conſéquemment la face *fa*, *la*, *ut*, *re* doit être rarement employée. Enfin, qu'ils ont tous deux le même fondamental *ſol* & non *fa*, ni *re*. Donc le paſſage de *fa*, *la*, *ut*, *re*, ſixte ajoutée, à *fa*, *la*, *ut*, *re* renverſement de ſeptième, eſt abſolument imaginaire. Non-ſeulement on peut donc nier l'utilité, mais l'exiſtence même du double emploi.

Je remarque auſſi une irrégularité dans la ſalvation de l'accord de grande ſixte. Rameau fait ſauver l'accord *fa*, *la*, *ut*, *re* de la ſous dominante ſur l'accord de ſixte quarte de la dominante : cela eſt irrégulier. En *ut*, l'accord *fa*, *la*, *ut* dérive de *mi* *, *la* *, *ut* *, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, qui a *ſol* pour fondamental. (Voyez mon article *Fond.* n°. II.) Or cet accord ſe réſout par un mouvement fondamental d'octave ſur *ſol*, *ſi*, *re*. (Voyez *la Table de la générat. harm.*, col. III & VI.) Et par un mou-

vement fondamental de quarte fur *mi*, *la*, *ut*, & non fur *mi*, *fol*, *ut*. (Voyez *ibid.*, col. III & IV.) (Voyez auffi mon article *Baffe-fond*, n°. V, où j'expofe la loi générale des falvations.) L'*ut* de l'accord *fa*, *la*, *ut* fe réfout donc dans le premier cas fur *re*; dans le fecond fur *ut*; jamais fur *fi*.

La véritable baffe-fond. de l'accompagnement de Rameau eft donc :

Gamme.	*Ut*	*re*	*mi*	*fa*	*fol*	*la*	*fi*	*ut.*
Baffe Fond.	*Ut*	*fol*	*ut*	*fol*	*ut*	*fol*	*fol*	*ut.*
		7		4		4		

A laquelle il faut fubftituer celle-ci, pour faire fauver régulièrement l'accord de la quatrième note, & mettre l'accompagnement en mefure.

	6			5̸	
Gamme.	*Ut re*	*mi fa*	*fol la*	*la fi*	*ut.*
Baffe-Fond.	*Ut fol*	*ut fol*	*fol fol*	*ut fol*	*ut.*
Colonnes.	IV, III,	IV, III,	VI, III,	IV, VI,	VIII.

Dans cet accompagnement, je fais fauver l'accord *fa*, *la*, *ut* fur *fol*, *fi*, *re*; appuyé fur l'autorité de Tartini : *trattato di mufica*, cart. 132; de M. Mercadier de Belefta; *nouveau fyftême de mufique*; enfin fur le jugement de l'oreille. Je fais porter à la fixte deux accords *la*, *ut*, *mi*, dont le premier pour formule harmonique *la* *, *ut* *, *re* *; 27, 33, 9, ou 9, 11, 13; lequel fe réfout régulièrement fur l'accord *la*, *ut*, *mi*, 28, 32, 40, ou 7, 8, 10. (Voyez *Table de la génér. harm.* col. III & IV.)

On pourroit encore accompagner la gamme de la manière fuivante, très-peu différente de la première, & qui a la même baffe fondamentale.

	6			
7	4		5̸	
Ut re	*mi fa*	*fol la*	*la fi*	*ut.*

Il y a plufieurs autres accompagnemens pour la gamme en montant. (Voyez l'article *Gamme.*) Mais il n'eft pas auffi facile de defcendre. *Hoc opus; hic labor eft.* (Voyez *ibidem.*)

J'en ai déja trop dit fur le double emploi. Je finirai cet article par deux obfervations relatives à l'article *Double emploi* de Rouffeau.

1.° L'auteur y prétend, contre l'opinion de M. d'Alembert, que l'accord de feptième *re*, *fa*, *la*, *ut*, peut être fuivi de l'accord *mi*, *fol*, *ut*; qu'on life bien le n°. V de mon article *B. F.* fur la loi des falvations; & qu'on cherche dans la table de la génération harmonique l'accord *re*, *fa*, *la*, *ut*, 18, 21, 27, 33; on verra, comme je l'ai dit plus haut, qu'il doit fe fauver en montant fondamentalement de quarte, *fol*, *ut*, col. III & IV, fur *mi*, *la*, *ut*, & non fur *mi*, *fol*, *ut*; & que, quoique la feptième ne defcende point, l'oreille s'accommode très-bien de cette fucceffion.

2°. Rouffeau, article *accord*, donne dans la table des accords, ce *ré*, *la*, *ut*, *mi*, *fol*, pour formule de l'accord de *quarte* ou *onzième*; & j'ai dit article *fondamental*, que cet accord ne pouvoit avoir d'autres formules harmoniques que l'accord impair, *ut*, *fol*, *mi*, *la*, *re*; 1, 3, 5, 7, 9. Et je perfifte dans mon opinion. Mais à l'article *double emploi*, il donne pour formule du même accord en *fa*, *ut*, *fol*, *fi*, *re*, *fa*. (Voyez *l'Exemple qu'il apporte en preuve du double emploi.*) Donc en *ut*, ce fera, *fol*, *re*, *fa*, *la*, *ut*; dont je n'héfite point à dire que la formule harmonique eft l'accord impair *fol*, *re*, *fi*, *fa*, *la*, *ut*; 3, 9, 15, 21, 27, 33 (Voyez *ma Table harm.* col. III); ou 1, 3, 5, 7, 9, 11; dont le *fi* eft retranché, & le *re* mal-à-propos porté à l'octave.

D'après ce que j'ai dit fur l'accord de feptième fur la futonique, il eft clair qu'il fe fauve par un mouvement de quarte fur la fixte quarte, & non fur la fixte. Il faut donc chiffrer le *la* de la baffe de l'exemple apporté par Rouffeau, d'un $\frac{6}{4}$ & non d'un 6. (*M. l'abbé Feytou.*)

DOUBLE-FUGUE. *f. f.* On fait une *double-fugue*, lorfqu'à la fuite d'une fugue déja annoncée, on annonce une autre fugue d'un deffein tout différent; & il faut que cette feconde fugue ait fa réponfe & fes rentrées ainfi que la première; ce qui ne peut guères fe pratiquer qu'à quatre parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes fugues : mais la confufion eft toujours à craindre, & c'eft alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, obferver autant qu'il eft poffible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; fur-tout la première fois, que leur progreffion foit renverfée, qu'elles foient caractérifées différemment, & que fi elles ne peuvent être entendues enfemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles font plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce font les femelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes coureurs pour les faire courir plus légèrement quand ils en font délivrés. (*J. J. Rouffeau.*)

DOUBLE-MORDANT. (Voyez *Mordant.*)

DOUBLE-OCTAVE. *f. f.* Intervalle compofé de deux octaves, qu'on appelle autrement *quinzième*, & que les Grecs appeloient *difdiapafon*.

La *Double-Octave* eft en raifon doublée de l'octave fimple, & c'eft le feul intervalle qui ne change pas de nom en fe compofant avec lui-même. (*J. J. Rouffeau.*)

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la triple de

blanches ou de la mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois temps, & contient une blanche pour chaque temps. Cette mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.
(*J. J. Rousseau.*)

* Double-triple. Toutes ces mesures où l'on emploie des valeurs plus grandes que la ronde, se font au contraire conservées par-tout, excepté en France, dans la musique d'Eglise.
(*M. Framery.*)

DOUBLER. *v. a. Doubler* un air, c'est y faire des doubles; *doubler* un rôle, c'est y remplacer l'acteur principal. (Voyez *double.*)
(*J. J. Rousseau.*)

DOUBLER, pour prendre la place ou pour tenir la place, *terme d'opéra.* Les premiers acteurs sont *doublés* par les seconds, & ceux-ci par les troisièmes; en sorte que, quelque accident qui arrive, l'opéra de Paris est toujours représenté.

Les acteurs en sous-ordre ne paroissent guère que dans ces occasions, c'est-à-dire que ceux qui auroient le plus de besoin d'exercer leur talent pour le développer, sont précisément ceux qui sont les plus oisifs : c'est pourtant par le travail, par l'exemple, par l'exercice qu'il est possible de former des acteurs. En supposant quelque talent dans les sujets, il faudroit donc, 1°. les forcer au travail, leur offrir perpétuellement les modèles qu'ils doivent suivre, & les exercer pour les rompre au théâtre; 2°. tirer un avantage de ce nombre d'acteurs, presque toujours inutiles, pour l'embellissement réel du spectacle.

Les chœurs sont toujours sans action sur le théâtre; & le moyen de procurer le plus grand plaisir aux spectateurs, seroit de les faire agir suivant les choses qu'ils chantent. (Voyez *Chœurs.*) Mais l'expédient sûr & d'embellir le spectacle, & de donner du mouvement aux chœurs, est de mettre à leur tête, & en avant, tous ces *doubles*, hommes & femmes. Plus rompus à l'action que la multitude des choristes, il seroit aisé de leur faire faire les mouvemens nécessaires. Les chœurs les suivroient comme une compagnie de soldats suit les mouvemens de ses officiers.

Ces acteurs se romproient eux-mêmes chaque jour davantage à l'action; & présens forcément à la représentation, ils auroient sans cesse devant les yeux les modèles sur lesquels ils peuvent se former. Leurs habits plus distingués que ceux des chœurs, ajouteroient à la magnificence du spectacle, & cet ordre rendroit toutes les belles idées qu'on veut prendre, lorsque les chœurs se rassemblent sur le théâtre. Les difficultés à vaincre sur cette partie, doivent être bien foibles à côté de l'autorité, du desir de l'embellissement du spectacle, & du besoin qu'on a toujours de former les sujets. (*Cahusac.*)

* Doubler. Les conseils excellens que donne ici Cahusac ont été suivis en grande partie par Gluck, au moins à l'égard des chœurs, que cet homme vraiment sensible à l'effet dramatique, a fait mouvoir, a pour ainsi dire animés du feu de son génie, en les obligeant de prendre part à l'action. Il est certain qu'ils produiroient plus d'effet encore s'ils étoient guidés par des *doubles* passables, & ceux-ci y trouveroient encore l'avantage de s'exercer sur la scène, de s'accoutumer aux regards du public, & d'accoutumer le public à eux; mais leur vanité, mal entendue se refuse à cet emploi qu'ils trouveroient avilissant, comme si tout ce qui sert à former le talent, & tout ce qui concourt à la perfection du spectacle, ne méritoit pas l'estime du public. Il n'y a de rôles méprisables au théâtre, que ceux qui sont mal joués, quels qu'ils soient. (*M. Framery.*)

DOUX. *adj. pris adverbialement.* Ce mot en musique est opposé à *fort*, & s'écrit au-dessus des portées pour la musique françoise, & au-dessous pour l'italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du son, comme dans les échos, & dans les parties d'accompagnement. Les Italiens écrivent *dolce* & plus communément *piano* dans le même sens; mais leurs puristes en musique soutiennent que ces deux mots ne sont pas synonymes, & que c'est par abus que plusieurs auteurs les emploient comme tels. Ils disent que *piano* signifie simplement une modération de son, une diminution de bruit; mais que *dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più soave*, plus douce, plus liée, & répondant, à-peu-près, au mot *louré* des François.

Le *doux* a trois nuances qu'il faut bien distinguer; savoir le *demi-jeu*, le *doux*, & le *très-doux*. Quelque voisines que paroissent être ces trois nuances, un orchestre entendu les rend très-sensibles & très-distinctes. (*J. J. Rousseau.*)

Doux. On écrit aujourd'hui en France comme en Italie le mot *piano*, ou seulement un *p* au-dessous de la portée. Le mot *dolce*, non plus que le mot *doux*, n'est plus guère d'usage. On a trouvé que ces nuances d'expression dont parle Rousseau devoient être senties par les exécutans, ou inspirées par le compositeur, mais qu'elles ne pouvoient pas être écrites.
(*M. Framery.*)

DOUZIEME. *s. f.* Intervalle composé de onze degrés conjoints, c'est-à-dire, de douze sons diatoniques en comptant les deux extrêmes : c'est l'octave de la quinte. (Voyez *Quinte.*)

Toute corde sonore rend, avec le son principal, celui de la *douzième*, plutôt que celui de la quinte, parce que cette *douzième* est produite par une aliquote de la corde entière qui est le tiers; au lieu que les deux tiers, qui donneroient la quinte, ne sont pas une aliquote de cette même corde.
(*J. J. Rousseau.*)

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète se donne à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre qui se chantent, comme les opéra. On l'appelle aussi musique lyrique. (Voyez *Imitation.*)

(*J. J. Rousseau.*)

Dramatique. (musique) Aristote nous dit dans sa poëtique que la musique, μελοποιΐα, est une partie essentielle de la tragédie; mais il ne nous apprend pas comment elle y devint essentielle. Dacier a tâché de suppléer à cette omission, en faisant entendre que l'habitude & la passion naturelle que les Grecs avoient pour la musique, l'avoient incorporée à leurs drames; en effet, Aristote l'appelle encore dans le même ouvrage, le plus grand embellissement dont la tragédie soit susceptible; & l'on pourroit citer un nombre infini d'anciens auteurs, pour prouver que tous les drames des Grecs & des Romains étoient non-seulement chantés, mais accompagnés d'instrumens de musique.

De savans critiques ne réfléchissant pas sur l'origine de la tragédie, & peut-être insensibles aux charmes de la musique, ont paru surpris qu'un peuple aussi spirituel que les Grecs, pût souffrir que ses drames fussent chantés; mais comme l'antiquité reconnoît unanimement que les premières représentations dramatiques à Athènes, tirèrent leur origine des *Dithyrambes*, ou chants en l'honneur de Bacchus, lesquels servirent ensuite de chœurs aux premières tragédies, nous ne devons pas être étonnés que ces chœurs continuassent d'être chantés; & l'usage même de mettre en musique les *épisodes*, nom qu'eurent d'abord les actes de la pièce, ne peut paroître étrange, quand on se rappelle qu'ils étoient écrits en vers, & qu'alors tous les vers étoient chantés, principalement ceux qui étoient destinés aux plaisirs du public assemblé dans des théâtres spacieux, en plein air, où l'on ne pouvoit se faire entendre que par une prononciation lente, sonore & excessivement articulée.

Il est vrai que la tragédie est une imitation de la nature, mais d'une nature exaltée, embellie: ôtez-en la musique & la versification, elle perd ses plus beaux ornemens. Ceux qui pensent qu'il n'est pas naturel de chanter dans le malheur, & même dans les angoisses de la mort, oublient que la musique est un langage qui peut assortir ses accens & ses tons à toutes les situations & à toutes les passions humaines, & que tout ce qui paroît sur le théâtre doit être d'une forme plus prononcée, d'un coloris plus vif & plus marqué que dans la vie commune. Le théâtre ne peut exister sans exagération: les vers sont l'exagération du langage ordinaire; & la musique est l'exagération des vers, de même que la danse n'est autre chose que le geste exagéré.

Il est donc constant que les drames des anciens étoient chantés: aussi les Grecs appelèrent-ils la récitation dramatique μελος, mélodie, & les latins *modulatio*, *modus*, *canticum*, chant, modulation, musique.

En effet, les théâtres de la Grèce & de l'Italie avoient une étendue si immense, qu'on en doit naturellement conclure que la nécessité de parler très-haut sur le théâtre, y introduisit nécessairement la déclamation musicale; car tout homme qui crie assez fort pour se faire entendre de plus loin qu'on ne le peut avec une voix ordinaire, emploie des tons fixes qui, s'ils étoient adoucis, deviendroient des sons musicaux; & l'on sait que les tons du langage ordinaire sont trop passagers, trop indéterminés pour être assujettis à ceux de la musique, & pour être entendus à une grande distance ou dans un vaste espace.

Ce fut aussi la nécessité de renforcer la voix des acteurs par tous les moyens possibles, qui donna l'idée des masques de métal & des vases harmoniques, dont les uns servoient de trompettes parlantes, & les autres placés dans toute l'étendue du théâtre, y propageoient le son & faisoient résonner la voix; mais ce n'est pas ici le lieu de parler de ces deux inventions antiques, qui ont beaucoup & très-inutilement exercé les savans modernes.

On peut, sans recourir aux conjectures, se former quelques idées du genre de musique qu'on employoit, tant dans les actes ou *épisodes* que dans les chœurs; car Plutarque nous dit dans son dialogue sur la musique, que les poëtes dithyrambiques & tragiques adoptèrent pour leurs pièces la même exécution musicale dont Archiloque passoit pour être l'inventeur; & le même auteur nous apprend qu'Archiloque exécutoit la musique de ses ïambes de deux différentes manières; en *récitant* les uns avec un accompagnement particulier, & *chantant* les autres, tandis que les instrumens jouoient servilement les mêmes notes que la voix: ce fut cette dernière méthode que les poëtes tragiques adoptèrent dans la suite.

Nous apprenons encore dans le même ouvrage que les ïambes déclamés étoient même accompagnés par la cythare & par d'autres instrumens; mais l'usage de la cythare dans ces occasions n'étoit pas continu. Il semble seulement que le musicien donnoit à l'acteur le ton général de la déclamation, comme on donne les cordes de l'accord dans le récitatif moderne; tandis que dans le chœur & dans les autres genres de poësie qui étoient chantés, les instrumens accompagnoient constamment la voix note pour note: ce qui établit deux genres différens de mélodie, l'un pour la déclamation des scènes, & l'autre pour les chants du chœur; le premier assez semblable à notre récitatif, le second peut être aux chants de l'église, s'ils n'étoient pas défigurés. (Voyez *plain-chant.*)

La raison & l'autorité des anciens auteurs, doivent également nous faire croire que cette musique

étoit simple, & destinée seulement à rendre le langage plus articulé, & l'expression des passions plus forte. Selon le même Plutarque, le genre chromatique n'étoit jamais d'usage dans la tragédie, & le rhythme ou la mesure stricte n'y étoient pas observés, ressemblance de plus avec notre récitatif, où l'on ne suit d'autre mesure que l'accent & la cadence des vers.

L'abbé Dubos n'a pas fait scrupule d'assurer hardiment, que l'acteur dans l'ancien drame, étoit accompagné par une basse continue, semblable à celle qui accompagne le récitatif italien; & il se croit même fondé, d'après un passage qu'il cite, à déterminer que l'instrument sur lequel on jouoit cette basse étoit une flûte; mais outre ce qu'il y a d'absurde à dire qu'un instrument de dessus jouoit la basse, il paroît démontré qu'aucune espèce d'accompagnement de basse n'étoit connue des anciens.

M. Duclos, dans l'article *déclamation* de l'ancienne encyclopédie, soutient, contre l'opinion générale, que la mélodie, le *melos* des tragédies grecques, n'étoit ni du chant, ni même du récitatif, en notes fixes & musicales; mais si cela étoit, pourquoi Aristote auroit-il dit que la musique *est une partie essentielle de la tragédie?* Pourquoi l'auroit-il appelée *le principal ornement d'une pièce?* Plusieurs passages de Ciceron concernant Roscius, seroient tout-à-fait inintelligibles, si les anciens acteurs Romains n'avoient pas, ainsi que les Grecs, déclamé en notes musicales. Il nous dit, (*de oratore*) que Roscius avoit souvent déclaré que, lorsque l'âge diminueroit ses forces, il ne quitteroit pas pour cela le théâtre; mais qu'il proportionneroit son jeu à ses pouvoirs, & obligeroit la musique à se conformer à la foiblesse de sa voix: c'est ce qu'il fit réellement; car le même Ciceron dans son livre *de legibus*, dit que Roscius dans sa vieillesse chantoit d'un son de voix plus bas, & qu'il obligeoit les joueurs de flûtes à jouer plus lentement.

Les tragédies grecques étoient donc chantées: cela paroît incontestable, quoique les plus anciens manuscrits grecs n'aient conservé aucune trace de la musique de ces tragédies. Les comédies l'étoient aussi, puisqu'elles avoient des chœurs. Les Romains qui tâchèrent d'imiter en tout les Grecs, introduisirent dans leurs tragédies les chœurs & les chants, accompagnés de parties instrumentales; mais ce qu'il y a de singulier, c'est que leurs comédies, dépourvues de chœurs, étoient cependant mises en musique.

D'anciens manuscrits de Térence ne nous laissent là-dessus aucun doute. Au titre de chaque pièce est conservé le nom de l'auteur de la musique & le genre d'accompagnement dont il s'y étoit servi: ce sont toujours des flûtes, mais de différente espèce, & employées de diverses manières. (Voyez *flûte*.)

Le compositeur est toujours le même pour les six pièces qui nous restent de ce poëte; soit que ce compositeur fût gagé par la république, & chargé de faire la musique de toutes les pièces nouvelles, soit que Térence en fût si content dès sa première comédie, qu'il ne voulût plus se servir que de lui: on lit aux six titres, *modos fecit*, ou *modulavit Flaccus Claudii:* Flaccus, affranchi de Claudius, a fait la musique.

Ces chœurs, que les Latins ne mirent point dans leurs comédies, malgré l'exemple des Grecs, étoient chez ces derniers une partie bien essentielle du drame & sur-tout de la tragédie. Du temps d'Eschyle, le chœur étoit composé de cinquante personnes; il fut ensuite réduit à quinze. Il servoit en général d'intermède aux actes de la pièce; mais il étoit conduit par un chef ou coriphée, qui parloit souvent dans le cours du drame, tantôt comme simple personnage, tantôt pour toute la troupe, soit en dialogue avec les autres personnages de la pièce, soit pour informer les spectateurs de ce qui se passoit hors de la scène. Il plaignoit les malheurs de la vertu, & déploroit les déréglemens des passions & des vices: c'étoit, comme dit le P. Brumoy, l'honnête homme de la pièce.

Ce fut Eschyle qui entremêla les grands chœurs dans la contexture du drame. La versification & la mélodie en étoient si différentes de celles du reste de la tragédie, & chacun de ces quatre grands chœurs qui lioient les actes entr'eux, avoit un caractère si distinct, qu'à quelque moment qu'on entrât au théâtre, il étoit facile, selon Dacier, de découvrir par la musique du chœur, à quel acte de la pièce en étoient les auteurs.

Tous les premiers poëtes étoient musiciens: la musique étoit inséparable de la poësie. Les poëtes dramatiques grecs, non-seulement mettoient leurs propres pièces en musique, mais ils régloient tous les pas & les attitudes des danseurs dont on sait que le chœur étoit accompagné, & jusqu'aux gestes mêmes des acteurs. Fontenelle pensoit que le drame en musique ne satisferoit jamais les savans & les gens de goût, que lorsqu'on reverroit le poëte & le musicien réunis dans la même personne. J. J. Rousseau est le seul jusqu'à présent qui nous ait donné l'exemple de cette réunion; & le succès du *Devin de village* dans sa nouveauté, semble justifier l'oracle de Fontenelle. Mais la musique *dramatique* d'aujourd'hui demande une science, un génie, un style bien différent; & quoique plusieurs gens de lettres cultivent maintenant cet art, on peut dire avec le célèbre Métastase, que l'étude de la musique moderne exige trop de temps pour qu'un homme de lettres puisse jamais y réussir comme un compositeur de profession.

La musique étoit autrefois jointe à tous les arts. Les sages de la Grèce étoient, selon Gravina, philosophes, poëtes & musiciens en même temps. Il regrette la désunion de ces caractères qui les a tous

affoiblis. Le docteur Burney pense au contraire que ces arts en se séparant ont acquis plus de force, de puissance & de gloire. Il ajoute plaisamment que la musique des anciens philosophes, & la philosophie des musiciens modernes, lui paroissent à-peu-près d'une perfection égale.

Quant à Métastase, voici les principales raisons qu'il allègue dans son extrait de la poétique d'Aristote, pour prouver que les drames des anciens étoient chantés, que par conséquent ils avoient une musique *dramatique*, & pour réfuter ceux qui soutiennent qu'il n'y avoit de chanté, dans leurs tragédies, que les chœurs.

I. Aristote a compté la musique parmi les parties de qualité de la tragédie, c'est-à-dire parmi celles qui règnent dans tout le cours du drame, comme la fable, les pensées, les mœurs, &c ; & non parmi celles de quantité qui n'existent que dans un de ses membres, comme le prologue, le chœur, l'épisode, &c. La musique, au temps d'Aristote, régnoit donc dans toute l'étendue de la tragédie.

II. Tite-Live rapporte que Livius Andronicus, qui, le premier, offrit aux Romains le spectacle d'un drame, & qui représentoit lui-même ses pièces, obligé par ses auditeurs de répéter plusieurs fois un passage de son rôle, en perdit la voix; qu'alors il demanda & obtint la permission de faire chanter un esclave à sa place, tandis qu'il représentoit avec le geste. Les acteurs chantoient donc leurs rôles.

III. Tout le livre de Lucien *de saltatione* prouve que la tragédie entière étoit chantée, mais on peut le conclure particulièrement de ce passage, où il se plaint du chant efféminé des acteurs de son tems: chant qui seroit, dit-il, moins monstrueux dans les personnages d'Hécube & d'Andromaque, mais qui, dans celui d'Hercule, est absolument insupportable. Hécube, Andromaque & Hercule ne chantoient point dans les chœurs : les rôles étoient donc entièrement chantés.

IV. Suétone rapporte que Néron avoit chanté quatre tragédies qu'il nomme. Les acteurs principaux chantoient donc, puisqu'il n'est pas à présumer que Néron se contentât de faire nombre dans les chœurs.

V. Cicéron, dans ses *Questions académiques*, dit que les connoisseurs distinguoient aux premiers sons de la flûte, si l'on alloit représenter l'Andromaque, l'Antiope, ou toute autre tragédie; & l'on ne peut pas entendre, par ces sons de la flûte, le prélude du chœur, puisqu'il y avoit très-peu de tragédies qui commençassent par un chœur.

VI. Le même, dans ses Tusculanes, après avoir cité quelques vers tragiques, dit : Je ne vois pas ce qu'on peut craindre en chantant au son de la flûte de si bons vers de sept pieds, *tam bonos septenarios*. Or, ces vers de sept & de huit pieds, n'étoient point employés dans les chœurs, mais dans les scènes.

VII. Enfin, le témoignage d'Aristote fournit encore deux autres preuves qui ne paroissent admettre ni réplique ni doute. Il demande dans ses Problêmes, pourquoi le mode hyppo-dorien & l'hyppo-phrygien étoient d'usage dans la scène & non pas dans le chœur? Et il répond que ces deux modes sont très-propres à exprimer les passions agitées que les acteurs imitent dans le cours des scènes; mais qu'ils n'ont pas cette mélodie qui est nécessaire dans les chœurs, où l'on parle toujours posément & souvent sur un ton plaintif.

VIII. Comme s'il avoit prévu les difficultés & les détours dont on se sert aujourd'hui pour soutenir que les anciens acteurs ne chantoient pas, notre philosophe répète peu après le même problême, & le résout avec de nouveaux développemens. « Il est certain, dit-il, que le mode hyppo-phrygien a par sa nature un caractère actif; & c'est pour cela, que dans la tragédie de Geryon, l'on représentoit sur ce mode les armemens & les sorties. Il est aussi certain que l'hyppo-dorien s'adapte mieux à la lyre que toute autre harmonie; c'est pourquoi l'un & l'autre conviennent très-mal au chœur, mais parfaitement bien aux acteurs agissans sur la scène, &c. »

Après toutes ces autorités, il paroît difficile de douter encore que les anciens eussent une musique *dramatique*, & la solution de ce dernier problême d'Aristote, prouve que cette musique étoit différente selon qu'elle servoit à accompagner les marches, les armemens, les combats & autres actions pendant lesquelles les acteurs ne parloient pas, ou les chœurs qui étoient chantés avec un rhythme sensible & marqué, ou enfin le chant des acteurs dans le cours des scènes, sorte de chant qui devoit ressembler beaucoup à notre récitatif.

Nous verrons à l'article *Mélodrame*, comment, lors de la renaissance des arts en Italie, on entreprit de ressusciter ce genre de musique *dramatique*; comment on s'éloigna d'abord de la bonne route, & par quels degrés, lorsqu'on y fut revenu, on s'éleva peu à peu jusqu'à un point de perfection que les anciens n'ont pu connoître. Nous y verrons aussi à quelle époque cette musique passa dans les autres parties de l'Europe, & principalement en France; comme elle s'y tint long-temps à ses premiers progrès, tandis que l'Italie faisoit des pas de géant dans l'expression *dramatique* & la peinture des passions; qu'elle établissoit des bornes entre les différens genres de chant & de musique instrumentale qui se partagent le drame lyrique; qu'elle distinguoit par des couleurs propres le récitatif simple, accompagné ou obligé, les petits airs ou cavatines, les airs de différens caractères, les duos, trios, &c. En un mot, toutes les pièces dont l'assortiment forme l'ensemble du drame lyrique.

Nous verrons enfin comment les François se sont

emparés dans ces derniers temps de tout ce qu'avoit créé l'Italie; comment ils ont donné à la musique théâtrale toutes ces différentes nuances d'expression, de mélodie & de rhythme qui constituent la musique *dramatique*; le secours qu'ils ont reçu de quelques compositeurs étrangers; l'adresse que l'un d'eux a eu de leur paroître le créateur d'un genre dont il avoit puisé une partie au-delà des Alpes, & l'autre chez eux-mêmes; enfin, ce que ce compositeur célèbre a fait pour la perfection de l'art, & les vices, difficiles à corriger, qu'il y a introduits.

Ce seroit ici le lieu de définir ce qu'on doit entendre par musique *dramatique*, d'en démontrer la véritable essence, & de faire voir dans combien d'erreurs on est tombé en France à cet égard. Mais ce ne seroit pas un article, ce seroit un livre entier qu'il faudroit pour bien traiter ce sujet. Essayons cependant de poser quelques principes, dont les applications soient faciles, & qui puissent aider les personnes de bonne foi à reconnoitre ce qui, dans la musique de théâtre, est *dramatique* ou ne l'est pas.

L'imitation est le but de tous les arts. Les passions de l'ame & les actions de la vie sont les objets que le drame se propose d'imiter. Les moyens d'imitation qu'emploie le drame en musique, sont principalement le chant & l'harmonie : d'après les différens degrés de perfectionnement que ces deux moyens ont reçus dans le drame lyrique, voici le point où est parvenu l'ensemble qui en résulte.

On distingue dans les différentes parties du drame, 1°. le dialogue simple ou expositif, & le dialogue passionné ; 2°. les momens où le personnage, tantôt rassemble en un seul sentiment tous les divers sentimens qui l'ont agité, tantôt les fait contraster ensemble, & peint leurs oppositions, leurs combats, soit à lui-même, soit aux autres; 3°. Les momens où deux personnages s'expriment l'un à l'autre la réunion ou le contraste de leurs sentimens; où trois, quatre principaux personnages, & même plus, se livrent à de pareilles effusions. 4°. Ceux où tout un peuple, toute une armée, toute une aggrégation d'hommes quelconques se font entendre, ou simultanément, ou tour-à-tour.

Ces cinq formes de dialogue en produisent un nombre pareil de musique *dramatique*, qui ont chacun leur caractère particulier, & dont la qualité commune, & pour ainsi dire centrale, est de rendre les situations, les sentimens & le caractère, chacune avec les données qu'elle a reçues de l'art & de l'expérience des grands maîtres.

Cet art & cette expérience ont voulu 1°. Que le dialogue simple ou expositif, fût rendu en musique par une déclamation notée que l'on a nommée récitatif, & le dialogue passionné par une déclamation plus accentuée, plus énergique, à laquelle les accompagnemens, presque nuls dans la première, se joignent avec plus d'éclat, de force & d'expression. On l'a nommée récitatif accompagné ou obligé, selon que les accompagnemens s'unissent simplement au chant, ou qu'ils s'y entremêlent dans les différens intervalles pendant lesquels le chant cesse de se faire entendre. (Voyez *Récitatif*, *Récitatif obligé*.)

2°. L'art & l'expérience ont voulu que la réunion en un seul sentiment de tous les sentimens divers qui ont agité le personnage, ou le contraste & les derniers combats de ces sentimens entre eux, fussent exprimés par un chant mesuré, qu'ils fussent renfermés dans un cadre régulier, & soumis, même dans leurs oppositions, aux lois de cette unité qui est une des premières règles de tous les arts; qu'enfin ils appelassent encore à leur secours toute la richesse d'une symphonie brillante, expressive, harmonieuse, qui fût chargée de renforcer les nuances déja exprimées par le chant, & de suppléer celles dont la voix n'est pas susceptible. Pour accorder la nécessité d'une certaine étendue avec la loi de l'unité, on est convenu de certaines données qui semblent sortir de la vraisemblance *dramatique*, mais qui ont en quelque sorte une vraisemblance musicale, du même genre que la vraisemblance poétique qui permet dans nos tragédies, aux personnages agités des plus fortes passions, de les exprimer en beaux vers. On a donné le nom d'air à cet assemblage exquis de tous les moyens de plaire & d'émouvoir, tirés à-la-fois du rhythme, du chant & de l'harmonie, & d'une régularité réelle qui n'exclut pas, lorsqu'il le faut, un désordre apparent. (Voyez le mot *Air* dans le supplément à la fin du second volume.)

3°. L'art & l'expérience ont voulu que lorsque cette effusion de sentimens avoit lieu entre deux, trois ou quatre personnages principaux du drame lyrique, à la plupart des données reçues pour les *airs*, on en joignit de particulieres qui formassent le caractère distinctif du *duo*, du *trio*, du *quatuor*, &c. (Voyez ces mots.)

4°. Ils ont voulu que d'autres règles spéciales modifiassent encore dans les chœurs l'expression des sentimens doux, tristes, religieux, tumultueux ou guerriers, lorsqu'ils sont ceux de tout un peuple, de toute une armée, de toute une réunion d'hommes, de femmes, de bergers, de prêtres, de guerriers, &c. (Voyez *Chœur*.)

Enfin l'art & l'expérience ont appris à ordonner entre elles ces différentes parties du drame, à les lier, les préparer, les nuancer, de sorte que non-seulement elles fussent chacune ce qu'elles doivent être, mais qu'elles se fissent mutuellement valoir, & contribuassent à former un grand tout qui eût de l'ordre, de l'ensemble, de l'unité.

Ce que chacune de ces parties du grand tout doit

être en elle-même, afin que tous les sentimens, toutes les images y soient rendus avec une vérité relative aux moyens particuliers de l'art musical, & que quelque opposition qu'il y ait entre ces sentimens & ces images, cette opposition fidélement marquée, ne rompe cependant point l'unité, la régularité, dont l'art & l'expérience lui font une loi, tout cela est dû aux maîtres italiens. C'est un secret de leur école qu'aucun autre maître ne possède, s'il ne l'a emprunté d'eux.

Quel que soit le mérite de cet ensemble dramatique, sur lequel seul on a voulu pendant quelque temps fixer l'attention publique, auquel seul se rapportoient toutes les dissertations, tous les écrits, & duquel seul aussi nos compositeurs paroissoient malheureusement s'être occupés, il est certain qu'il n'y a point de bon ensemble composé de mauvaises parties; il est certain que cet ensemble s'acquiert par la seule réflexion, par imitation, par un peu d'expérience; mais que l'art nécessaire pour que les différens morceaux du drame lyrique aient intrinséquement tous les genres de mérite qu'ils doivent avoir & que les grands maîtres leur ont donnés, est un art extrêmement difficile, & auquel il faut avant tout être appelé par la nautre, puisque sans cela, même après les plus longues études, on ne crée jamais, on ne fait qu'imiter & copier ce que les autres ont créé : il est certain que pour qu'une musique soit *dramatique*, il ne suffit pas qu'on y apperçoive l'intention continuelle de peindre les passions, les sentimens & les images; il faut encore que cette peinture soit conforme aux régles que l'art & l'expérience ont établies, aux modèles que de grands génies nous ont laissés, aux moyens consacrés par de longs & durables succès.

C'est une erreur de penser qu'il n'y ait que la musique forte & bruyante qui soit *dramatique*. Lorsqu'elle peint les affections douces, en employant les moyens de l'art perfectionné, elle remplit le but d'imitation que le drame lyrique se propose; & pour citer deux exemples très-opposés dans le même ouvrage, l'air de Roland, *C'est l'amour qui prend soin lui-même*, dont le chant suave & doucement mélancolique est accompagné d'un murmure harmonieux, qui semble être celui de la fontaine de l'amour; & l'air *Que me veux-tu, monstre effroyable?* où les secousses de l'orchestre qui entrecoupe le chant, paroissent offrir à l'insensé Roland les coups & les assauts du monstre dont il se croit poursuivi: ces deux airs si différens dans leurs effets, sont également *dramatiques*.

C'est une erreur de dire que la musique sombre, terrible, menaçant, ou fortement passionnée ne doit point être soumise à une forme, à une coupe régulière, quelle doit courir par sauts & par bonds, pour imiter par son désordre celui de l'ame des acteurs; sans doute elle doit peindre ce désordre; mais son désordre à elle doit être astreint à une certaine régularité, contenu dans de certaines bornes : chez elle enfin, comme dans la poésie lyrique, où doit souvent se précipiter aussi l'expression agitée & turbulente d'un cœur passionné,

Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

C'est une erreur, & une très-dangereuse erreur de croire que pour imiter d'une manière *dramatique* le contraste & l'opposition des sentimens, il faille briser à chaque mot le chant & l'harmonie, changer de mouvement, rompre la mesure, altérer le rhythme; ce n'est point-là le sublime de l'art, c'en est l'enfance : ce sont les efforts d'un artiste qui sent, qui a des intentions, mais à qui les moyens d'exécution manquent, ou qui s'est fait un faux systême.

Pour rendre ces vers que dit Achille dans *Iphigénie en Aulide* :

> Dis-lui qu'elle n'a rien à craindre, —
> Egaré, furieux. — mais vaincu par l'amour,
> Je saurai me contraindre,
> Et respecter celui qui lui donna le jour.

M. Gluck a mis en usage ce chant brisé, cahoté, intermittent, ces changemens brusques de mouvement & de motifs, toutes ces incohérences que ses aveugles partisans ont voulu ériger en principes. Donnez ces mêmes vers à un Piccinni, à un Païsiello, vous y verrez chaque sentiment, chaque pensée, chaque fluctuation du cœur d'un guerrier & du cœur d'un amant fidèlement rendus; mais vous y verrez de plus un ensemble, une correspondance réelle, mais quelquefois sécrète, entre les différentes parties du même morceau de musique, en un mot une unité parfaite, & par conséquent un air aussi régulier que *dramatique*.

M. Piccinni, dans cet air de *Diane & Endymion*, que j'ai cité plus haut à l'article *Dessin*, avoit à peindre des sentimens tout aussi opposés que ceux d'Achille : il avoit à rendre des vers, dont aucun, pour ainsi dire, n'a de rapport avec celui qui le précède ou qui le suit; (Voyez au mot *Dessin* l'air *Cesse d'agiter mon ame*) cependant il en a fait non-seulement un air expressif, où tous les sentimens divers, tous les retours de fureur & de tendresse, sont imités de la manière la plus fidèle; mais un air aussi régulier que sublime, où il n'y a rien de brusque, d'incohérent, de raboteux; un air également conforme & à l'expression de la nature & aux conventions de l'art. Donnez les mêmes vers à quelqu'un qui travaille dans cette manière prétendue *dramatique*, il tourmentera, pour rendre toutes ces nuances, & le chant, & l'orchestre & vous; il les rendra, mais sans faire aucun plaisir, sans produire cette sensation unique, résultante de plusieurs objets réduits à force d'art à l'unité, source des jouissances les plus vives que les arts donnent à ceux qui les sentent & qui les aiment. Il les rendra, ou plutôt il

fera

fera voir qu'il a eu l'intention, & qu'il s'est efforcé de les rendre.

Enfin, pour ne pas opposer toujours un compositeur à l'autre, & l'Allemagne à l'Italie, voyez dans les ouvrages de M. Gluck lui-même, si les morceaux les plus réguliers ne sont pas aussi les plus *dramatiques*. Tout Orphée, la plus grande partie d'Alceste, ce qui plaît le plus constamment, le plus universellement dans Iphigénie, le peu de véritables beautés musicales qui sont dans Armide, plusieurs morceaux d'Iphigénie en Tauride, parodiés de l'Italien; tout cela n'est-il pas en même-temps, & régulier, & *dramatique?* Lorsque le même maître a voulu être l'un sans l'autre, peut-on dire qu'il a été plus parfait que lorsqu'il étoit l'un & l'autre ensemble? Est-ce lorsqu'il a une perfection de moins qu'il faut le choisir pour modèle de perfection?

Un exemple pris dans ses ouvrages peut décider la question. Rien ne semble comporter moins d'ordre, de symmétrie, de régularité, qu'une tempête. Vous croiriez, d'après les systêmes qu'on a voulu établir, en donnant à ses défauts la préférence sur ses beautés réelles, vous croiriez que le désordre, le chaos des élémens, doit aussi régner dans l'orchestre; que si des femmes effrayées chantent en même-temps sur le théâtre, ce doit être en sons coupés, en paroles tronquées; & qu'elles doivent exprimer leur terreur plutôt par des cris que par des sons articulés, mélodiques, & par des périodes de chant régulier. Rappelez-vous cependant la tempête qui ouvre le premier acte d'Iphigénie en Tauride. Elle est assurément d'un grand effet, d'un effet vraiment *dramatique*. Eh bien! cette tempête... est un rondeau. (*M. Ginguené.*)

DUO. *s. m.* Ce nom se donne en général à toute musique à deux parties; mais on en restreint aujourd'hui le sens à deux parties récitantes, vocales ou instrumentales, à l'exclusion des simples accompagnemens qui ne sont comptés pour rien. Ainsi l'on appelle *duo* une musique à deux voix, quoiqu'il y ait une troisième partie pour la basse-continue, & d'autres pour la symphonie. En un mot, pour constituer un *duo* il faut deux parties principales, entre lesquelles le chant soit également distribué.

Les règles du *duo* & en général de la musique à deux parties, sont les plus rigoureuses pour l'harmonie; on y défend plusieurs passages, plusieurs mouvemens qui seroient permis à un plus grand nombre de parties: car tel passage ou tel accord qui plaît à la faveur d'un troisième ou d'un quatrième son, sans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne seroit pas pardonnable de mal choisir, n'ayant que deux sons à prendre dans chaque accord. Ces règles étoient encore bien plus sévères autrefois; mais on s'est relâché sur tout cela dans ces derniers temps où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *duo* sous deux aspects; savoir simplement comme un chant à deux parties, tel par exemple que le premier verset du *stabat* de Pergolèse, *duo* le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien; ou comme partie de la musique imitative & théâtrale, tels que sont les *duo* des scènes d'opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *duo* est de toutes les sortes de musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *duo* dramatique, dont les difficultés particulières se joignent à celles qui sont communes à tous les *duo*.

L'auteur de la lettre sur l'opéra d'*omphale* a sensément remarqué que les *duo* sont hors de la nature dans la musique imitative: car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *duo* que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux spectateurs & à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *duo* en dialogue. Ce dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à la mélodie de passer alternativement & rapidement d'une partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes, conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*,

de *flâmes ;* jargon plat & froid que la passion ne connut jamais, & dont la bonne musique n'a pas plus besoin que la bonne poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux amans va, à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour sincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses : voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les théâtres lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un spectacle. Mais sitôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse appercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le poëte. A l'égard du musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une & sans enjamber. Les *duo* qui font le plus d'effet sont ceux des voix égales, parce que l'harmonie en est plus rapprochée; & entre les voix égales, celles qui font le plus d'effet sont les dessus, parce que leur diapason plus aigu se rend plus distinct, & que le son en est plus touchant. Aussi les *duo* de cette espèce sont-ils les seuls employés par les Italiens dans leurs tragédies, & je ne doute pas que l'usage des castrati dans les rôles d'hommes ne soit dû en partie à cette observation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les voix, & unité dans la mélodie, ce n'est pas à dire que les deux parties doivent être exactement semblables dans leur tour de chant : car outre la diversité des styles qui leur convient, il est très-rare que la situation des deux acteurs soit si parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs sentimens de la même manière : ainsi le musicien doit varier leur accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de son ame, surtout dans le récit alternatif.

Quand on joint ensemble les deux parties, (ce qui doit se faire rarement & durer peu), il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire de la première. (Voyez *Unité de Mélodie.*) Il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans & renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre pour des instans de désordre & de transports où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout spectateur sensible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée ; mais ces instans doivent êtres rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une musique douce & affectueuse, avoir déja disposé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse; car quand l'agitation est trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aisément. Il est tiré de l'Olympiade de M. Métastasio ; les curieux feront bien de chercher dans la musique du même opéra, par Pergolèse, comment ce premier musicien de son temps & du nôtre a traité ce *duo* dont voici le sujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maîtresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement, mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, alarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter, à-la-fois, son désespoir & le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer & la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *duo* suivant.

Mia vita...... addio.

MÉGACLÈS.

Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè così mi dici,
Anima mia, perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Nè intendo il suo languir!

MÉGACLÈS *à part.*

Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce dialogue semble n'être qu'une suite de la scène, ce qui le rassemble en un seul *duo*, c'est l'unité de dessein par laquelle le musicien en réunit toutes les parties, selon l'intention du poëte.

A l'égard des *duo* bouffons qu'on emploie dans les intermèdes & autres opéra comiques, ils ne sont pas communément à voix égales, mais entre basse & dessus. S'ils n'ont pas le pathétique des *duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rôles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jeter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *duo*, dont les règles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le dialogue & l'unité de mélodie. Pour trouver un *duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses parties, je ne quitterai point l'auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *duo* de la *Serva padrona*: *Lo conosco a quegl' occhietti*, &c. & je le citerai hardiment comme un modèle de chant agréable, d'unité de mélodie, d'harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, que des auditeurs qui sachent l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut. (*J. J. Rousseau.*)

DUO. Lorsque le dictionnaire de musique parut, il contenoit, dans plusieurs articles, un grand nombre de vérités jusqu'alors entièrement ignorées en France. On doit compter l'article *duo* parmi ceux qui, étant à la portée d'un plus grand nombre de lecteurs & citant des exemples sensibles, put être le plus facilement saisis, & répandre les idées les plus saines. Quelques observations, quelques additions y sont cependant nécessaires.

Si l'extrême sévérité des règles que l'on avoit d'abord établies pour le *duo*, s'est relâchée dans ces derniers temps, ce n'est point, comme l'a dit Rousseau, parce que *tout le monde s'est mis à composer*; c'est parce qu'on s'est apperçu qu'une partie de ces règles étoient pédantesques, inutiles & même nuisibles, puisqu'elles contraignoient le génie sans contribuer à l'effet; c'est sur-tout lorsque le *duo* est monté sur le théâtre qu'ayant des passions & de grands mouvemens à peindre, il s'est dégagé peu-à-peu de ces froides entraves; le *duo* de chambre les a gardées bien plus long-temps.

Ce fut vers la fin du dernier siècle qu'une espèce de *duo* de chambre très-savante & fort travaillée, commença d'être en faveur. Les premiers furent ceux de *Bononcini*, publiés à Bologne en 1691. Bientôt après ceux de l'abbé *Steffani* coururent manuscrits dans toute l'Europe; ils furent suivis des *duo* de *Clari*, de *Handel*, de *Marcello*, de *Gasparini*, de *Lotti*, de *Hasse* & de *Durante*.

Malgré la pureté de l'harmonie, malgré les imitations, & les desseins ingénieux; enfin, malgré le style de maître qui brille dans ces compositions, il semble y avoir dans leur plan une imperfection radicale, relativement à l'expression des paroles. Il est peu vraisemblable que deux personnes répètent l'une après l'autre, ou expriment ensemble la même complainte ou le même sentiment, quel qu'il soit, au lieu de garder chacune un caractère différent, comme dans les *duo* dramatiques modernes; mais ces *duo* de chambre n'étoient peut-être destinés, dans l'origine, qu'à servir d'*études* aux chanteurs; en effet, les passages qui y sont répétés en échos ou en fugues, excitent l'émulation entre les exécutans, & donnent la facilité de comparer sans cesse la netteté & la rapidité de l'exécution.

Agostino Steffani étoit né dans l'état de Venise, quoiqu'en disent quelques auteurs allemands qui le prétendent né à Leipsik; mais il demeura plusieurs années en Allemagne, à la cour d'Hanovre, où il composa des opéra italiens; il n'y a peut-être pas de compositions plus correctes, mais [illegible] les sujets soient plus agréables, les réponses & les imitations plus remplies d'art, que celles des *duo* de ce maître. La reine d'Angleterre possède un recueil qui en contient près de cent. Les plus grands chanteurs de l'Italie dans le dernier âge, s'exerçoient sur ces *duo* comme sur des solfèges.

Carlo Maria Clari ne publia qu'en 1720 ses excellens *duo* & *trio* de chambre, quoiqu'ils fussent long-temps auparavant connus en manuscrit: leur style ressemble assez à celui des *duo* de *Steffani*; mais il n'y a de ressemblance dans aucun passage ou trait de chant: quelquefois même il sont supérieurs à ceux de Steffani par la grandeur des sujets, & par l'élégance des phrases de mélodie.

Mais ceux de ces *duo* que préférèrent à tous les autres les plus grands chanteurs & les meilleurs maîtres, furent ceux du célèbre *Durante*. Il les fit sur quelques airs des cantates de son maître, Alexandre *Scarlatti*; ils sont plus en dialogue qu'en fugue ou en *duo*, mais composés d'un choix de traits les plus beaux & les plus passionnés de mélodie qu'ait inventés le génie créateur de l'ancien *Scarlatti*; & travaillés d'une manière si savante, qu'il semble que les raffinemens de l'art ne peuvent aller plus loin dans ce genre de composition.

Quoique la sévérité du style dans lequel ils sont écrits soit extrême, elle n'approche pas de celle des anciens *duo* de chapelle sur le plain-chant [illegible] du genre que l'on appelle [illegible], dans

ces premiers temps, on ne confondoit point avec le *duo*. « Il faut, dit le pere Martini, dans son Traité du contre-point, que le jeune compositeur soit instruit de la différence qui existe entre le *duo* & le *duetto*. Le *duo* est celui qui est composé dans toute la rigueur du style de chapelle, où il n'entre le plus souvent que des notes blanches, & sans aucun accompagnement de basse. Dans celui-là, les maîtres de l'art ont été exacts à observer toutes les règles que prescrit le contre-point strict & *da Cappella*. Le *duetto* est aussi rempli d'imitations & de fugues, mais composé le plus souvent de notes noires. Il admet les exceptions qu'exige le style particulier dans lequel on veut l'écrire; & il est accompagné de la basse-continue de l'orgue ou du claveçin ». Voilà de quel pédantisme on a délivré le *duo*; & si l'on s'est relâché de ces règles sévères, on ne voit pas ce que l'art y a perdu.

Rousseau dit avec raison que l'on peut envisager le *duo* sous deux aspects; *savoir simplement comme un chant à deux parties ou comme partie de la musique imitative & théâtrale;* mais il ne devoit pas citer pour exemple du premier genre, le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, lequel est un morceau sublime de musique imitative. Le *duo* simplement considéré comme un chant à deux parties, est celui où le compositeur n'a pour but que de faire chanter agréablement deux voix, ou d'en combiner savamment les sons, comme tous les *duo* sur le plain-chant, & ceux que les anciens maîtres composèrent dans le même genre. Quoiqu'il y ait dans le premier verset du Stabat une combinaison de sons très-savante, il offre aussi l'expression pathétique d'une grande & profonde douleur. Il ne seroit pas, comme il l'est peut-être en effet, le *duo le plus parfait & le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien*, si Pergolèse n'avoit pensé qu'à faire *un chant à deux parties*; mais il a cru voir une mère en pleurs, debout, au pied de l'instrument du supplice de son fils; il a trouvé dans le chant tantôt simultané, tantôt alternatif de deux voix, dans l'entrelacement pénible des sons, dans l'harmonie plaintive des instrumens, interrompue quelquefois par des accens plus forts & plus marqués, des moyens aussi riches, aussi variés que simples, d'exprimer cette douleur, cette situation, ces larmes.

Je dis que cette harmonie plaintive est quelquefois interrompue par des accens plus forts & plus marqués, & cela me rappelle qu'un amateur distingué a cru trouver dans ces mêmes accens une faute d'expression, ou plutôt une preuve que la musique n'est point essentiellement un art imitatif. « Dans le premier verset du *Stabat*, dit M. de Chabanon, je ne vois pas un vers, pas un mot qui n'exige la même nuance de tristesse :

Stabat mater dolorosa,
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius,

La musique, dans le commencement, déploie tous ses moyens d'expression. Le mouvement est lent, les sons foibles & voilés; ils se traînent lentement; ils se lient : voilà l'expression bien établie. A la dixième mesure tout change. Un *fortissimo* succède au *piano*; les sons qui rampoient obscurément dans le bas du *diapason*, s'élèvent tout-à-coup, se renforcent à l'excès; & par une articulation fière, détachée, heurtent & contredisent ceux qui les ont précédés. D'où peut venir cette disparate ? De ce que la musique, par son essence, n'est point un art d'imitation ». (*De la musique considérée en elle-même.*)

Sans entrer dans une discussion trop longue, il suffit pour détruire une si fausse conséquence, de répondre en peu de mots à l'observation dont elle est tirée. L'affliction la plus profonde ne s'exprime pas toujours par l'abattement & par de tendres plaintes : quelquefois elle sort de cet état par des spasmes & des mouvemens convulsifs : le grand peintre qui a tracé ce tableau musical de la douleur maternelle n'avoit garde d'oublier cette nuance. Les sons élevés, détachés, heurtés même qu'il emploie sont passagers comme les mouvemens qu'ils doivent peindre. Deux fois ils se font entendre, & deux fois l'abattement leur succède. C'est la faute des exécutans s'ils y mettent de la *fierté*; mais il y faut de la force; & de cet effet de clair obscur, si juste, si fidélement imitatif, il n'est assurément rien moins que naturel de conclure que la musique n'est point un art d'imitation. Il ne l'est, comme on voit, pas davantage de ranger ce *duo* sublime dans la classe de ceux qui ne doivent être considérés que comme des *chants à deux parties*. Que lui manque-t-il pour être imitatif & théâtral ? Un théâtre, une scène lugubre & un tombeau.

Tout ce qui, dans cet article de Rousseau, regarde le *duo* dramatique est excellent; mais on sent que l'auteur n'a eu & ne pouvoit avoir en vue que les *duo* de son temps, c'est-à-dire, ceux de Leo, de Vinci, de Pergolèse : alors tous les *duo* sérieux ou tragiques étoient composés d'un premier mouvement lent, dialogué d'abord, ensuite à deux voix réunies; puis venoit, comme dans les airs du même temps, une seconde partie, très-courte, presque toujours remarquable par des modulations hardies & pressées, & souvent d'un mouvement un peu plus vif que le premier, aprés quoi l'on recommençoit note pour note la première partie toute entière. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier en lisant l'article de Rousseau. Voilà pourquoi il recommande « de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable ».

Cette mélodie douce & un peu contrastée convenoit seule en effet à ces grands *cantabile*, à ces

largo, ces *grave* des anciens *duo* dramatiques; mais ils ont pris depuis ce temps bien un autre essor. Maintenant, après un mouvement lent, lorsque la situation des personnages le permet ou l'exige, après qu'ils se sont abandonnés à l'expression d'un sentiment doux, tendre, ou triste & douloureux, la passion croissant par degrés, parvenue enfin à son comble, prend tout-à-coup une expression plus énergique & plus rapide; le mouvement une fois accéléré ne revient plus à sa première lenteur, souvent même il se précipite encore davantage, & les deux voix, tantôt séparées, tantôt réunies, ne se bornent plus à cette *mélodie douce & un peu contrastée;* leurs contrastes sont fortement articulés, leur mélodie énergique & passionnée remue toutes les fibres du cœur, & lorsqu'une complaisance forcée pour des chanteurs à la mode n'y introduit pas des roulades & des passages frivoles, ces derniers mouvemens du *duo* enivrent, transportent, & font passer dans l'ame du spectateur tout ce qui paroît animer, exalter, ou déchirer & désespérer celle des personnages.

Ce fut M. Piccinni qui osa le premier sortir des routes battues avant lui, & qui hasarda d'abord dans les airs, & ensuite dans les *duo*, cette coupe si favorable à l'expression. Le succès de cette nouveauté, qu'il employa, je crois pour la première fois à Rome dans sa première *Olympiade*, en 1760 ou 61, engagea tous les autres maîtres à l'adopter. Tous les amateurs ont ce *duo*, *Ne' giorni tuoi felici*, & peuvent le comparer avec ceux qu'avoient auparavant composés sur les mêmes paroles, Pergolèse, Jomelli & Galuppi. Ils verront dans celui de M. Piccinni, non seulement une coupe nouvelle, mais un style nouveau, dégagé surtout d'un reste de pédantisme & de scholasticité dont les autres ne s'étoient pas encore défaits. Qu'ils comparent ensuite ce même *duo* avec ceux qu'ont faits depuis, dans le même opéra, Sacchini, Anfossi & plusieurs autres maîtres, ils y reconnoîtront la même marche dont il avoit donné le modèle: *Païsiello* seul, est sorti de pair dans un des plus beaux *duo* qu'il ait faits, & qu'on ait faits. Le premier morceau n'est point un *cantabile*, un *largo*, c'est un mouvement modéré, mais rendu plus touchant par la modulation mineure dans laquelle il est écrit, par un chant expressif & quelquefois un peu antique, par un motif d'accompagnement plaintif & long temps uniforme, suivi d'un morceau rapide, plein de feu, de chocs & de contrastes de chant & d'harmonie, qui atteignent peut-être le dernier degré d'expression où il soit possible de parvenir en musique.

Rien de pareil n'existoit du temps de Rousseau, & il étoit tout simple qu'il ne prévît pas des effets, dont jusqu'alors on n'avoit aucune idée. L'art s'agrandit, il faut que les préceptes s'agrandissent aussi; on voit qu'une partie de ceux de Rousseau sont devenus insuffisans, & même qu'ils tombent à faux.

Il veut, 1°. Que lorsqu'on joint ensemble les deux parties, on trouve un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes; il faut ajouter, & par imitations, par réponses, par contrastes, & par mouvement oblique, une partie restant sur une note, & l'autre se faisant entendre à sons plus ou moins précipités; & par mouvement contraire, l'une montant, l'autre descendant, pour se réunir, & pour se séparer encore.

Il veut, 2°. Que cette réunion des deux parties dure peu, & nous connoissons une foule de *duo* où elles chantent très-long temps ensemble, & où l'impression augmente à mesure que la réunion se prolonge.

3°. Il faut, selon lui, par une musique douce & affectueuse, avoir déja disposé le cœur & l'oreille à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens; & l'on se figure aisément une situation dans laquelle les deux voix commenceroient ensemble par un mouvement impétueux, & se radouciroient ensuite; on en pourroit même citer des exemples. Le perfectionnement de l'art, l'extension de ses moyens & de ses procédés, ont annulé cette règle, convenable aux temps où elle fut faite.

4°. *Il faut que ces ébranlemens violens passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse.* Ce précepte est encore appuyé d'une observation très-juste en apparence; c'est que, *quand l'agitation est trop forte elle ne peut durer*, & que *tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.* Mais notre foiblesse est relative ainsi que notre force. Nos organes, naturellement si foibles, se renforcent par l'habitude; l'ouïe est un de ceux sur qui elle a le plus d'influence. Qu'on nous fasse entendre aujourd'hui ces morceaux des anciens maîtres, qui peignoient à leurs contemporains des agitations fortes & passionnées, ils nous paroîtront froids, sans effet, & loin de produire en nous des *ébranlemens violens* qui puissent fatiguer notre organe, ils ne l'effleureront qu'à peine. (Voyez *Effet.*) Une secousse passagère ne nous laisse aucune impression, & pour en faire une durable & profonde, il faut souvent en prolonger la cause.

Ce progrès des forces de l'oreille, suite nécessaire de l'habitude d'entendre une musique, devenue progressivement plus rapide, plus compliquée, plus bruyante, rend encore inutile le conseil que Rousseau donne aux poëtes, de ne pas prendre indifféremment pour sujets des *duo* toutes les passions violentes. Tout ce que je viens de dire explique assez pourquoi il donnoit ce conseil, et pourquoi l'on doit aujourd'hui se dispenser de le suivre. « La fureur, ajoute-t-il, l'emportement marchent trop vite, on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus & le *duo* ne fait point d'effet. » Les procédés de l'art, inventés par les nouveaux maîtres, ont rendu si clairs & si distincts les contrastes entre les voix, & les chocs multipliés de la partie instrumentale, dans les mouvemens les plus vifs; l'oreille s'est tellement habituée à les suivre, aussi promptement qu'ils le veulent, à travers ce labyrinthe ingénieux de chant & d'har-

monie, qu'il n'eſt plus de paſſions qu'ils ne puiſſent peindre ; & que le poëte, ſûr de trouver en eux des interprètes fidèles, peut choiſir pour ſujets de ſes *duo* toutes les ſituations, tous les caractères, tous les ſentimens, depuis les plus affectueux & les plus tendres, juſqu'à ceux de la fureur & de la rage.

Mais le goût eſt d'accord avec Rouſſeau lorsqu'il dit : « ce retour perpétuel d'injures, d'inſultes conviendroit mieux à des bouviers qu'à des héros, & cela reſſemble, tout-à-fait, aux fanfaronades de gens qui veulent ſe faire plus de peur que de mal. » Ce n'eſt pas que la muſique ne puiſſe peindre le plus furieux & le plus long emportement, c'eſt que de longues menaces ne conviennent pas entre des héros. Il y en a pourtant au théâtre pluſieurs exemples. Ricimer & Sandomir, Agamemnon & Achille, Enée & Jarbe ſe bravent & ſe menacent : mais il eſt certain qu'on doit être ſobre des *duo* de ce genre, preſque toujours contraires à la dignité tragique, & au caractère guerrier. Pour que les injures ou les reproches ſe prolongent ſans bleſſer les convenances, il faut que ce ſoit entre perſonnages qui ne puiſſent paſſer de la menace aux effets; entre époux, entre amans jaloux ou trahis, entre un père abſolu & un fils paſſionné, entre un tyran amoureux, & une femme qui le hait & qui le brave, &c.

Il faut encore ajouter les fruits du temps & des progrès de l'art à ce que dit Rouſſeau des *duo* comiques. D'abord l'opéra bouffon eſt devenu très-différent de ce qu'il étoit alors ; tous les caractères, tous les ſentimens y trouvent leur place ; les *duo* y ſont tantôt d'un genre noble, tantôt mêlés de ſérieux & de comique, quelquefois entièrement bouffons, & non plus ſeulement entre baſſe & deſſus, mais entre deſſus & tenor, entre tenor & baſſe, quelquefois même entre deux baſſes, ou entre deux autres voix égales : tout cela eſt indifférent, pourvu que la ſituation ſoit théâtrale, & fourniſſe au muſicien les contraſtes & les oppoſitions que l'art exige.

Parmi pluſieurs obſervations fines & nouvelles, que M. de la Cépède a faites ſur le *duo* dans ſa *poëtique de la muſique*, il y en a qui lui appartiennent plus particulièrement & qui ne paroîtront pas déplacées à la fin de cet article. « On peut, dit-il, avoir au théâtre quatre ſortes de *duo*. Premièrement, ils peuvent être chantés par deux perſonnes qui ſe voient & qui s'entendent ; ſecondement, par deux perſonnes qui ſe voient, mais qui ne s'entendent pas ; troiſièmement, par deux perſonnes qui s'entendent, mais qui ne ſe voient pas ; & quatrièmement, par deux perſonnes qui ne ſe voient, ni ne s'entendent.

« Les *duo* de la première eſpèce ne ſont ſoumis à aucunes conſidérations particulières « A l'égard de ceux qui ſont chantés par deux perſonnes qui ſe voient & qui ne s'entendent pas ; voici quelles ſont les précautions que le muſicien doit prendre en les compoſant.

« Il doit bien ſe garder d'établir une ſorte de dialogue entre ſes deux interlocuteurs, & de ne faire commencer l'un qu'après que l'autre aura achevé ſon eſpèce de couplet. Les perſonnages ne s'entendent point : d'après cela, ſeroit-il vraiſemblable qu'ils s'attendiſſent l'un l'autre, pour commencer à exprimer leurs ſentimens ? Ils doivent ſouvent chanter enſemble ; & ici le muſicien aura beſoin de beaucoup d'habileté pour faire diſtinguer les deux chants & les paroles des deux perſonnages.

« Que les différentes nuances de ſentiment que le compoſiteur pourra prêter à un de ſes interlocuteurs, ne ſoient relatives qu'à ce qui ſera exprimé par la pantomime de l'autre perſonnage ; ils ne doivent ſe rapporter en aucune manière à ce qui pourra être repréſenté par le chant de ce ſecond interlocuteur, puiſque, par la ſuppoſition, les acteurs ne s'entendent point.

» Lorſque les deux perſonnages ne pourront pas ſe voir, mais pourront s'entendre, le muſicien ſera obligé, comme dans les *duo* ordinaires, de ſuivre les lois de la régularité & de l'ordre dans la manière de mêler les voix ou de les ſéparer ; les perſonnages s'entendent : qu'eſt-ce qui les empêcheroit de ſe répondre, de s'interroger, de s'écouter, d'obſerver enfin tout ce que l'imitation de la nature & l'illuſion théâtrale peuvent exiger à ce ſujet ?

» Le muſicien prendra ici des précautions oppoſées à celles que nous lui avons recommandées pour les *duo* de la ſeconde eſpèce : il peindra tout dans ſon orcheſtre ; mais il n'y repréſentera fortement que les paſſions exprimées par le chant & par les paroles, & il peindra foiblement ce qui ne peut être qu'apperçu.

» Venons maintenant aux *duo*, où les deux perſonnages ne ſe voient ni ne s'entendent : les ſituations qui les exigent, ne ſe préſentent pas ſouvent ; mais lorſque le muſicien en compoſera, que devra-t-il faire ? Qu'il ne conſerve abſolument aucune forme de dialogue. Soit que les perſonnages chantent ou ſe taiſent, ſoit qu'ils expriment leurs affections enſemble ou tour-à-tour, ils ne doivent obſerver aucun ordre relatif l'un à l'autre : rien ne les avertit mutuellement de leur préſence ; ils ne doivent ſuivre abſolument que l'ordre qui leur ſera dicté par leurs ſentimens : ſeulement, ſi leurs affections leur donnent, dans certains momens, la liberté de parler ou de ſe taire, le muſicien les y décidera, ſuivant que les beautés muſicales, les oppoſitions & la vérité pourront l'exiger. En tout, ces *duo* doivent être compoſés de deux véritables airs, qui ſeront chacun l'expreſſion fidèle des ſentimens de celui qui les proférera ; & lorſque les affections des deux perſonnages ſeront très-éloignées l'une de l'autre, ces deux airs pourront n'avoir de commun que l'harmonie & le mouvement.

» Que fera alors le muſicien de ſon orcheſtre? quelle expreſſion y emploiera-t-il? Ne rencontrera-t-il pas des difficultés à y placer deux images? Mais d'ailleurs, comment fera-t-il pour que chacune de ces images ne ſoit ſenſible que pour le perſonnage à qui elle ſera deſtinée?

» C'eſt ici un des points les plus difficiles de l'art muſical: j'ignore même ſi beaucoup de compoſiteurs y ont penſé. C'eſt ici que le muſicien a beſoin de redoubler d'efforts; qu'il doit ſavoir manier librement tous les reſſorts que ſon art peut offrir, employer avec facilité tous les moyens d'expreſſion, & ſur-tout recourir au genre ou à un ſentiment bien vif, pour ne faire au moins que des fautes heureuſes.

» Il profitera des momens de délire d'un des perſonnages, de ces inſtans où l'acteur ne s'occupant que de lui-même & de la paſſion intérieure qui le domine, ne fait attention à rien de ce qui l'entoure; il en profitera, dis-je, pour faire paroître l'expreſſion forte de la paſſion de l'autre perſonnage, ou bien, il placera avec adreſſe les deux images dans l'orcheſtre; il les y ſéparera l'une de l'autre, ſi je puis me ſervir de ce terme, autant qu'il le pourra; il les rendra très-diſtinctes; il les fera préſenter par des inſtrumens bien éloignés l'un de l'autre, quant à la nature & à l'élévation de leurs ſons: par-là, ſi un des perſonnages tourne ſon attention vers l'orcheſtre, il pourra, en quelque ſorte, conſidérer une image ſans jeter les yeux ſur l'autre.

» Le compoſiteur pourra auſſi affoiblir les deux images, au point qu'elles ſoient preſque nulles pour les deux perſonnages, & qu'elles n'exiſtent que pour ajouter aux émotions des ſpectateurs. Ainſi, l'orcheſtre n'apprendra rien à un interlocuteur de ce qui pourra concerner l'autre; puiſqu'il ne l'inſtruira pas même, en quelque ſorte, de ce qui le touchera. D'ailleurs, pour peu que les images ne ſoient pas vives, n'eſt-il pas naturel que chaque perſonnage ne s'occupe que du tableau de ſes propres affections? Il y prendra un intérêt bien plus grand; il le diſtinguera avec bien moins de peine. N'aperçoit-on pas l'objet qu'on aime au milieu de la foule la plus nombreuſe, quoiqu'on ne connoiſſe perſonne autour de cet objet chéri ».

Toute cette théorie eſt ingénieuſe, mais doit paroître un peu abſtraite aux muſiciens vulgaires. Elle mérite d'être méditée par les vrais artiſtes: elle tient à la théorie générale des accompagnemens, tels que M. la Cépède les conſidère dans tout ſon ouvrage, où il préſente toujours l'orcheſtre comme le ſuppléant des acteurs, comme l'organe de leurs paſſions les plus ſecrètes & l'interprète de ce que leurs geſtes doivent dire, quand leur voix ne ſe fait pas entendre.

(*M. Ginguené.*)

Duo. M. Rouſſeau me permettra de remarquer que, ſi dans les *duo* d'emportement on ne diſtingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, c'eſt la faute du compoſiteur ou de l'acteur, & peut être de tous les deux. Graun (qui eſt ſans contredit un des premiers muſiciens qui aient jamais exiſté, quoiqu'il ne ſoit pas autant connu qu'il le mérite) Graun, dis-je, a compoſé deux *duo* d'emportement où tout eſt diſtinct, & qui expriment, autant qu'il eſt poſſible, les paroles qui ſont déteſtables. L'un de ces *duo* ſe trouve dans l'*opéra d'Iphigénie en Aulide*, repréſenté pour la première fois à Berlin en 1749. Le ſujet eſt la querelle d'Achille & d'Agamemnon, qui ſe trouve dans la ſixième ſcène du quatrième acte de Racine; ce *duo* commence par ces mots, *ſignor pur ſio une audace.* L'autre de ces *duo* eſt dans l'opéra de *Phaëton*, repréſenté à Berlin pour la première fois en 1750; le ſujet eſt la querelle de Phaëton & d'Epaphus ſur leur naiſſance: il commence par ces mots: *tralaſcia un vano amore.*

M. Rouſſeau remarque, avec raiſon, que les deux parties d'un *duo* ne doivent pas être exactement ſemblables; mais par quel moyen le compoſiteur parviendra-t-il à trouver deux chants qui, quoique différens, ne bleſſent en rien l'unité de mélodie, & qui pourront ſe tranſpoſer dans les modes relatifs ou dominans, ſans ſortir du diapaſon des voix? car il n'eſt pas poſſible ici de donner à une des voix la mélodie de l'autre ſans bleſſer l'expreſſion. Je réponds: en étudiant avec ſoin le contrepoint double, l'imitation & la fugue, ces parties ſi eſſentielles de la compoſition, & négligées au point que de cinq compoſiteurs, quatre ne ſavent pas ce que c'eſt. Je le répète, & le répéterai tant que l'occaſion s'en préſentera, il eſt honteux à un artiſte d'ignorer les reſſources de ſon art, ſur-tout quand la pareſſe ſeule eſt la cauſe de ſon ignorance.

Les *duo* faits pour être exécutés par deux inſtrumens ſans accompagnement, doivent être compoſés avec un tel ſoin, que l'oreille ſoit ſatisfaite de l'harmonie de ces deux parties, ſans en deſirer une troiſième, ſans même que cette troiſième ſoit poſſible.

Donner un chant accompagné d'un autre à la tierce ou à la ſixte pour un *duo*, c'eſt ſe moquer du monde: c'eſt encore pis, quand une des parties, au lieu d'avoir un chant à elle, n'a qu'un vrai chant de baſſe. Tous les *duo* qu'on fait aujourd'hui ſont cependant dans un de ces deux genres.

(*M. de Caſtilhon.*)

Duo. Il en eſt du *duo*, du trio, &c. en muſique, comme du monologue dans la ſimple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois ſeul & à haute voix, ſoit dans la réflexion tranquille, ſoit dans la paſſion; & delà, par extenſion, la vraiſemblance du monologue. Il arrive auſſi quelquefois, que

deux, trois, quatre personnes, &c. dans la vivacité, parlent toutes ensemble, que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose : c'en est assez pour établir la vraisemblance du *duo*, du trio, du quatuor, &c.; car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance; & tout ce qui est possible, on le suppose vrai.

Heureusement pourtant il se trouve que, plus le *duo* se rapproche de la nature, plus il est susceptible d'expression, d'agrément & de variété; qu'à mesure qu'il s'en éloigne, il perd de ses avantages. Dans le *duo* de l'opéra françois, tel qu'on l'a fait jusqu'à présent, les deux personnes disent d'un bout à l'autre, presque la même chose, & parlent sans cesse à la fois: c'est-là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, & en même temps de moins agréable. Ce n'est qu'un bruit confus & monotone qui se perd dans le chaos des accompagnemens, & dont tout l'agrément se réduit à quelques accords qui ne vont point à l'ame, parce qu'ils manquent d'expression.

Le *duo* italien, au contraire, est un dialogue concis, rapide, symmétriquement composé, & susceptible, comme l'air, d'un dessin régulier & simple. Dans ce dialogue, tantôt les voix se font entendre séparément, & chacun dit ce qu'il doit dire; les ames se répondent, les divers sentimens se contrarient & se combattent; jusque-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé, qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à-la-fois; alors, les deux voix se rencontrent, & leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime, ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux sentimens opposés. Ici, l'art prend quelque licence.

Le talent de faciliter, pour le musicien, la marche du *duo*, sur des mouvemens analogues & sur un motif continu, ne laisse pas d'avoir des difficultés: il suppose dans le poëte une oreille sensible au nombre, & beaucoup d'habitude à manier la langue & à la plier à son gré. Métastase est encore pour nous le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *duo*; il s'y est attaché sur-tout à donner aux répliques correspondantes, une égalité symmétrique, & ce qui est encore plus essentiel, il a choisi pour le *duo* le moment le plus intéressant & le plus vif du dialogue, & il y a ménagé les gradations, de manière que la chaleur va toujours en croissant. Cette forme de chant, la plus naturelle de toutes, est aussi la plus animée, & celle d'où l'on peut tirer les effets les plus surprenans.

Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, la forme italienne du *duo*, du trio, du quatuor, &c. a été reçue avec les plus grands applaudissemens sur nos deux théâtres lyriques. J'ai fait faire, à moi seul, soit au théâtre de l'opéra comique, soit à celui de l'opéra, trente morceaux de ce genre, qui tous, du côté de la musique, ont eu le plus brillant succès; & les compositeurs m'ont assuré qu'ils n'avoient pas plus de peine à dessiner un *duo*, un trio, un quatuor sur nos vers françois faits avec soin, que s'ils le composoient sur des paroles italiennes. C'étoit là pourtant, dans l'opinion de ceux qui refusoient une musique à notre langue, la plus grande difficulté. La voilà vaincue, sans qu'il en ait coûté un seul effort gênant pour le musicien, ni aucune altération de l'accent & de la prosodie de la langue françoise; car, pour ne répondre que de ce qui m'est connu, j'ose affirmer que dans aucun de ces *duo*, de ces trio, de ces quatuor, que MM. Grétry & Piccinni ont bien voulu composer avec moi, il ne se trouve un mot dont l'accent naturel ait été forcé, ni la prosodie altérée.

Cette forme de dialogue, aujourd'hui reçue dans le *duo*, étoit si naturellement celle qu'il demandoit, que dès l'invention du poëme lyrique, elle fut sentie & mise en œuvre. On peut le voir dans les paroles de ce *duo* de l'*Hercole Amante*, le premier des opéra italiens que le Cardinal Mazarin fit jouer sur le théâtre de Paris.

DEJANIRA. *Figlio, tu prigioniero!*
HILLUS. *Madre, tu discacciata!*
DEJ. *E vive in sen di padre, un cor si fiero!*
HIL. *Vive in cor di marito, alma si ingrata!*
DEJ. *Figlio, tu prigioniero!*
HIL. *Madre, tu discacciata!*
DEJ. *Non fosse a te crudele,*
E gli perdonerei l'infedeltà.
HIL. *Non fosse a te infedele*
E lieve troverei sua crudeltà.
DEJ. } *S'a te pietà non spero*
HIL. } *Ogni sorte a me sia sempre spietata.*
DEJ. *Figlio! figlio!*
HIL. *Madre! madre!*
DEJ. } *Ogn'hor desti*
A me dell'amor tuo segni piu espressi.
HIL. } *Ah! voglia il ciel : che questi*
Non sian gli ultimi amplessi.

Métastase lui-même n'a pas un *duo* mieux dessiné; & ce qui prouve que dès-lors on sentoit quel étoit le genre de poésie le plus favorable à la musique, c'est que, dans ce dialogue, il n'y a pas un mot qui ne soit l'expression du sentiment. C'est-là ce que les poëtes doivent étudier avec le plus de soin, & ce que Rousseau, par exemple, a méconnu dans ses cantates, où le plus souvent les paroles de l'air sont une pensée froide, tandis que l'expression passionnée ou sensible est dans le récit.

Dans l'air comme dans le *duo*, le chant demande ce qu'il y a de plus animé, de plus sensible dans la scène. La raison en est évidente. Le chant est ce qu'il y a de plus varié, de plus accentué dans la musique; l'expression des sentimens ou des affections de l'ame, est ce qui, dans toutes les langues, donne le plus de variété & d'accent à l'expression.

(*M. Marmontel.*)

DUPLICATION.

DUPLICATION. *ſ. f.* Terme de plain-chant. L'intonation par *duplication* ſe fait par une ſorte de périelèſe, en doublant la pénultième note du mot qui termine l'intonation; ce qui n'a lieu que lorſque cette pénultième note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de note ſenſible.

(*J. J. Rouſſeau.*)

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des voix *dures* & glapiſſantes, des inſtrumens aigres & *durs*, des compoſitions *dures*. La *dureté* du béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *dur*. Il y a des intervalles *durs* dans la mélodie; tel eſt le progrès diatonique des trois tons, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & telles ſont en général toutes les fauſſes relations. Il y a dans l'harmonie des accords *durs;* tels que ſont le triton, la quinte ſuperflue, & en général toutes les diſſonances majeures. La *dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une muſique déſagréable; mais ménagée avec art, elle ſert au clair obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

(*J. J. Rouſſeau.*)

E.

E *si mi*, E *la mi*, ou simplement E. Troisième son de la gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *mi*. (Voyez *Gamme*.)

(*J. J. Rousseau*)

E SI MI, OU E LA MI. Les François disent *e si mi*, & les Italiens, *e la mi*. Dans l'ancienne gamme françoise, le caractère E étoit le septième. (Les six premiers étoient *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*.) On le nommoit donc *si*, septième d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *mi* septième de *fa*, quand on chantoit par bémol. Ainsi dans cette gamme, *e* étoit tantôt *si*, tantôt *mi*, & les François l'appellent *e si mi*.

Dans la gamme italienne, solfiée par les muances, suivant la manière inventée par Gui d'Arezzo; ce même caractère ne s'emploie que dans deux propriétés; celle de béquarre, dans laquelle il se nomme *la*, & la propriété naturelle où il porte le nom de *mi*, (Voyez *Propriété*.) c'est pourquoi les Italiens le nomment *e la mi*. (*M. Ginguené*.)

E LA MI, et *e si mi*, sont deux dénominations de la médiante du ton Lydien, ou, ce qui revient au même, de l'hypate des mèses du mode Lydien, ou enfin de la troisième note (*mi*) de la gamme françoise; l'une tirée de la gamme de l'Arétin, la seconde de la gamme muancée du *si*. On ne doit donc employer la première, *e la mi*, que lorsqu'on solfie par les trois rangs de bémol, de nature & de béquarre; & l'autre, *e si mi*, lorsqu'on solfie seulement par béquarre & par bémol. (Voyez mon art. *Gamme*.) Il seroit ridicule de dire *e si mi* dans la gamme à trois rangs, puisque le *si* ne fut inventé que pour détruire le rang de nature & les exacordes, & de dire *e la mi* dans cette seconde gamme, puisque dans la gamme du *si* les muances se faisoient toujours par quartes, & qu'elles se font par quintes dans celle de Gui. Lorsque nous, qui solfions à la françoise, nous employons l'expression *b fa si* ou *e si mi*, qui sont propres à la seconde gamme, laquelle n'est plus en usage nulle part., nous sommes sûrs de n'être entendus que des savans; mais alors, le savant qui entend le musicien, se moque du musicien qui ne s'entend pas.

Il n'en seroit pas de même, quoi qu'en dise Rousseau, art. *Gamme*, de ces expressions *c ut*, *d re*, *e mi*, *f fa*, &c. Elles apprendroient à ceux de nos voisins qui continuent à solfier par muances dans le systême de Gui, que notre *ut* répond à la corde *c* de leur systême, notre *re* à leur corde *d*, notre *mi* à leur corde *e*, &c.

Les musiciens françois désignent encore par les noms de la gamme du *si*, *c sol ut*, *d la re*, *b fa si*, &c. les différens tons ou modes de la musique moderne. Cet air est en *c sol ut*; nous sommes en *b fa si*. Il faudroit, quand on parle à un Italien ou à un Anglois, dire nous sommes en *c*, en ♮, &c. à un François : nous sommes en *ut* ou en *si*. (*M. l'abbé Feytou*.)

ECBOLÉ, ou *élévation*. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération du genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de cinq dièses au-dessus de son accord ordinaire. (*J. J. Rousseau*.)

ÉCHELLE. *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut re mi fa sol la si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre systême, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les grecs dans le leur l'appeloient tétracorde, parce qu'en effet leur *échelle* n'étoit composée que de quatre sons qu'ils répétoient de tétracorde en tétracorde, comme nous faisons d'octave en octave. (Voyez *Tétracorde*.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les tétracordes des anciens en un éptacorde ou systême de sept notes; au bout desquelles, commençant une autre octave, on trouve des sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs tétracordes. Grégoire exprima ces sept notes avec les sept premières lettres de l'alphabet latin. Gui Arétin donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième, qu'en France on a depuis appellée *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que *B mi*, chez la plûpart des peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des tons & semi-tons dont l'*échelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux sons de cette *échelle* un ordre & des rapports différens. Notre systême diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il est engendré par les consonnances & par les différences qui sont entr'elles. « Que l'on « ait entendu plusieurs fois », dit M. Sauveur, » l'ac-« cord de la quinte & celui de la quarte, on est porté

» naturellement à imaginer la différence qui eſt en-« tr'eux ; elle s'unit & ſe lie avec eux dans notre « eſprit & participe à leur agrément : voilà le ton « majeur. Il en va de même du ton mineur, qui « eſt la différence de la tierce mineure à la quarte ; « & du ſemi-ton majeur, qui eſt celle de la même quarte à la tierce majeure. » Or le ton majeur, le ton mineur & le ſemi-ton majeur; voilà les degrés diatoniques dont notre *échelle* eſt composée ſelon les rapports ſuivans (1).

Ton majeur.	Ton mineur.	Semi-ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Semi-ton majeur.
Ut – *Re*	*Re* – *Mi*	*Mi* – *Fa*	*Fa* – *Sol*	*Sol* – *La*	*La* – *Si*	*Si* – *Ut.*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$

Pour faire la preuve de ce calcul, il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*échelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous-double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon octave.

L'*échelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou diatonique; mais les modernes, diviſant ſes degrés en d'autres intervalles plus petits, en ont tiré une autre *échelle* qu'ils ont appelée *échelle* ſemi-tonique ou chromatique, parce qu'elle procède par ſemi-tons.

Pour former cette *échelle*, on n'a fait que partager en deux intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq tons entiers de l'octave, ſans diſtinguer le ton majeur du ton mineur ; ce qui, avec les deux ſemi-tons majeurs qui s'y trouvoient déja, fait une ſucceſſion de douze ſemi-tons ſur treize ſons conſécutifs d'une octave à l'autre.

L'uſage de cette *échelle* eſt de donner les moyens de moduler ſur telle note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette note un intervalle quelconque, mais y établir une *échelle* diatonique, ſemblable à l'*échelle* diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour tonique une note de la gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les ſons par leſquels devoit paſſer la modulation, étoient avec cette note, & entr'eux dans les rapports convenables, l'*échelle* ſemi-tonique étoit peu néceſſaire ; quelque *fa* dièſe, quelque *ſi* bémol compoſoient ce qu'on appeloit les *feintes* de la muſique : c'étoient ſeulement deux touches à ajoûter au clavier diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes chants & les mêmes intervalles plus haut ou plus bas, ſelon le ton que l'on choiſiſſoit. L'*échelle* chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable ; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un chant ſur tel degré du clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq ſons ajoutés ne forment pas dans la muſique de nouveaux degrés ; mais ils ſe marquent tous ſur le degré le plus voiſin, par un bémol ſi le degré eſt plus haut ; par un dièſe s'il eſt plus bas : & la note prend toujours le nom du degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez *Bémol & Dièſe.*)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux intervalles, il faut ſavoir que les deux parties ou ſemi-tons qui compoſent le ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135 ; & que les deux qui compoſent auſſi le ton mineur ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de ſorte qu'en diviſant toute l'octave ſelon l'*échelle* ſemi-tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans les *pl. de muſ. fig.* 142.

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroit à bien des égards manquer de juſteſſe. Premièrement, les ſemi-tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* dièſe, & du *mi* au *ſol* dièſe, y ſont trop fortes d'un comma ; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-ton maxime, donne des intervalles faux partout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-ton moyen eſt plus grand que le majeur même ; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voyez *Semi-Ton.*) (1)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le ton majeur en deux ſemi-tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le ton mineur diviſé en deux ſemi-tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *échelles* ſemi-toniques, qui viennent de deux autres manières de diviſer l'octave par ſemi-tons.

La première ſe fait en prenant une moyenne harmonique ou arithmétique entre les deux termes du ton majeur, & une autre entre ceux du ton mineur,

---

(1) Ces rapports ne ſont pas marqués exactement par Rouſſeau. Ils doivent être renverſés en cette ſorte. $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$, &c. Il en eſt de même des exemples gravés d'après le Dictionnaire de Rouſſeau, où cette erreur eſt rectifiée ſur la même planche.

(*M. Suremain de Miſſery.*)

(1) L'auteur ſe trompe. Le ſemi-ton moyen eſt moindre que le majeur, & il eſt moyen entre celui-ci & le mineur.

(*Note du même.*)

qui divise l'un & l'autre ton en deux semi-tons presque égaux : ainsi le ton majeur $\frac{8}{9}$ est divisé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres représentant les longueurs des cordes ; mais quand ils représentent les vibrations, les longueurs des cordes sont réciproques & en proportion harmonique, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$ ce qui met le plus grand semi-ton au grave. (1)

De la même manière le ton mineur $\frac{9}{10}$ se divise arithmétiquement en deux semi-tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette dernière division n'est pas harmonique.

Toute l'octave ainsi calculée donne les rapports exprimés *planches de mus. fig.* 143.

M. Salmon rapporte, dans les transactions philosophiques, qu'il a fait devant la société royale une expérience de cette *échelle* sur des cordes divisées exactement selon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accord avec d'autres instrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *échelle*, que dans la précédente ; mais que les erreurs étoient considérablement moindres ; ce qui fait compensation.

Enfin l'autre *échelle* semi-tonique est celle des aristoxéniens, dont le P. Mersenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. Elle consiste à diviser géométriquement l'octave par onze moyennes proportionnelles en douze semi-tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en sont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par les logarithmes des termes de la progression entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez *Tempérament.*)

Comme au genre diatonique & au chromatique, les harmonistes en ajoutent un troisième, savoir l'enharmonique ; ce troisième genre doit avoir aussi son *échelle*, du moins par supposition : car quoique les intervalles vraiment enharmoniques n'existent point dans notre clavier, il est certain que tout passage enharmonique les suppose, & que l'esprit corrigeant sur ce point la sensation de l'oreille, ne passe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet intervalle sous-entendu. Si chaque ton étoit exactement composé de deux semi-tons mineurs, tout intervalle enharmonique seroit nul, & ce genre n'existeroit pas.

(1) Cet article doit être rédigé ainsi pour être exact : » La première se fait en prenant une moyenne arithmétique entre les deux termes du rapport qui constitue un ton majeur ou mineur. Ainsi la moyenne arithmétique entre 8 & 9 est $\frac{17}{2}$, ce qui donne la proportion continue, 16, 17, 18 ; & $\frac{9}{8} = \frac{17}{16}\ \frac{18}{17}$.

De même le ton mineur $\frac{10}{9}$ se divise en deux semi-tons $\frac{19}{18}$ & $\frac{20}{19}$. *M. Sur emain de Missery.*)

Mais comme un ton mineur même contient plus de deux semi-tons mineurs, le complément de la somme de ces deux semi-tons au ton ; c'est-à-dire, l'espace qui reste entre le dièse de la note inférieure, & le bémol de la supérieure est précisément l'intervalle enharmonique, appelé communément *quart-de-ton.* Ce quart-de-ton est de deux espèces, savoir l'enharmonique majeur, & l'enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot quart-de-ton.

Cette explication doit suffire à tout lecteur pour concevoir aisément l'*échelle* enharmonique que j'ai calculée & insérée *planches de mus. fig.* 144. Ceux qui chercheront de plus grands éclaircissemens sur ce point, pourront lire le mot *enharmonique.*

(*J. J. Rousseau.*)

Echelle. 1°. Ce n'est point parce que les notes de la gamme sont rangées en manière d'échelons *sur les portées* de notre musique, qu'on a donné le nom d'*échelle* à leur succession mais parce que l'on monte ou descend en parcourant ces sons ainsi rangés ; car on leur donne ce nom indépendamment de la manière d'exprimer ces notes. On dit l'*échelle* des Grecs, des Chinois, &c. quoique les Grecs & les Chinois n'écrivissent pas comme nous leur musique sur des portées. Rousseau, lui-même, pour exprimer la succession chromatique, emploie le mot *échelle*, quoique les notes chromatiques ne forment pas autant d'échelons sur nos portées ; mais elles forment réellement, dans l'intonation, autant de degrés ascendans ou descendans. Les notes *ut mi sol si*, écrites sur nos portées, auroient bien plutôt l'air d'être rangées par échelons, car elles seroient placées sur les lignes & non sur les espaces, & malgré cela elles ne composeroient plus l'*échelle*, parce qu'elles ne seroient plus dans un ordre diatonique.

2°. Gui, ou Guido, ne donna point de nom à la septième note, parce qu'il ne lui parut pas possible d'entonner ces notes de suite, à cause des trois tons qui se trouvent depuis *fa*, note étrangère à la gamme naturelle, & *si*, qui termine cette gamme. L'*échelle* de Guido étoit donc *ut re mi fa sol la*, après quoi on descendoit. (*M. Framery.*)

Echelle. L'*échelle* diatonique des anciens n'étoit pas disposée de la même manière que la nôtre ; elle procédoit ainsi, *si ut re mi fa sol la* : d'où l'on voit, 1°. qu'elle commençoit par un demi-ton, & par la note sensible de la tonique *ut*, & qu'elle n'alloit pas jusqu'à l'octave. 2°. Qu'elle étoit composée de deux tétracordes conjoints, *si ut re mi*, *mi fa sol la*, & parfaitement semblables. Ces tétracordes s'appellent *conjoints*, parce qu'ils sont joints par la note *mi* qui leur est commune ; de plus, ils sont semblables, parce que la basse fondamentale la plus simple du premier, est *sol ut*, *sol ut*, & que celle du second, est *ut fa*, *ut fa*, qui procède de même par intervalle de quintes ; d'où il s'ensuit que la progression des sons *mi fa sol la*, est précisément la même que celle des sons *si ut re mi*, en sorte que de *mi* à *fa*, il y a même rap-

port que de *si* à *ut*, de *fa* à *sol*, que de *ut* à *re*, &c. 3°. On voit de plus pourquoi cette *échelle* n'enferme que sept tons; car pour qu'elle allât jusqu'au *si*, il faudroit que ce *si* pût avoir *sol* pour basse fondamentale, ce *sol* étant sa seule basse naturelle. Or le *la* précédent a pour basse fondamentale, *fa*: on auroit donc *fa sol* de suite diatoniquement à la basse fondamentale, ce qui est contre les règles de cette basse. (Voyez *Basse fondamentale*, *Liaison*, &c; voyez aussi l'article *Proslambanomene.*) 4°. On voit enfin que dans cette *échelle*, *la* du second tétracorde est tierce de *fa*, sa basse, comme *mi* du premier tétracorde l'est d'*ut*, sa basse. 5°. Enfin, on trouvera facilement par le calcul, suivant les méthodes connues & pratiquées ci-dessus, que du *re* au *la*, la quinte n'est pas parfaitement juste, mais qu'elle est altérée d'un *comma* (*voyez ce mot*); & que du *re* au *fa*, la tierce est altérée de même.

Il est singulier que les Grecs, qui paroissent n'avoir eu aucunes connoissances développées de la basse fondamentale, l'aient devinée implicitement, pour ainsi dire, en formant leur systême diatonique d'une manière si simple & si conforme à la progression la plus naturelle & la moins composée de cette basse. On va voir que notre *échelle* est plus composée & moins exacte. 1°. Il faut l'arranger ainsi, *ut re mi fa sol*, *sol la si ut*, & lui donner pour sa basse fondamentale la plus simple, *ut sol ut fa ut*, & *sol re sol ut.* On voit déja que cette basse est plus composée & moins simple que la précédente, puisqu'elle a un son *re* de plus, & qu'outre cela elle est de neuf tons en tout. 2°. Le *la*, dans l'*échelle* diatonique, est quinte du *re*; & on trouvera que ce *la* ne fait pas avec *fa* une tierce majeure juste, ni avec *ut* une tierce mineure juste, ni une quarte juste avec *mi*, & que la tierce mineure de *re* à *fa* est altérée aussi. Voilà donc quatre intervalles altérés ici, au lieu que dans l'*échelle* des Grecs, il n'y en a que deux. Voyez sur cela les ouvrages de Rameau, entre autres sa *Démonstration du principe de l'harmonie*, *le rapport des Commissaires de l'Académie*, imprimé à la suite, & mes *Elémens de musique.* Dans l'*échelle ut re mi fa sol la si ut*, les deux tétracordes *ut re mi fa*, *sol la si ut*, de l'*échelle moderne*, sont réellement dans deux modes différens; le premier dans celui d'*ut*, le second dans celui de *sol* (voyez *Mode*); au lieu que les deux tétracordes, *si ut re mi*, *mi fa sol la*, de l'*échelle* ancienne, sont tous deux dans le mode d'*ut.*

En ne répétant point le son de *sol* dans notre gamme, on peut lui donner cette basse fondamentale, *ut sol ut fa*, *ut re sol ut*, dans laquelle le second *re* & le second *sol* porteront accord de septième (voyez *Double-emploi*); ainsi la basse ne sera pas simplifiée par-là, excepté, peut-être, en ce que l'*échelle* entière sera alors dans le même mode.

Quand l'*échelle* diatonique descend en cette sorte, *ut si la sol fa mi re ut*, la basse fondamentale n'est point la même qu'en montant; elle est alors *ut sol re sol ut sol ut*, dans laquelle le second *sol* porte accord de septième, & répond à-la-fois aux deux notes consécutives *sol fa* de l'*échelle.*

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'*échelle* diatonique du mode majeur, on peut faire des raisonnemens analogues sur celle du mode mineur, & en remarquer les propriétés. (Voyez *Mode*, *Gamme*, &c., voyez aussi *mes Elémens de Musique.*)

(*M. d'Alembert.*)

Observation sur l'article précédent.

* Je ferai peu de remarques sur cet article, parce que le suivant, par M. l'abbé Feytou, répond à tout ce qu'on y peut trouver de répréhensible.

1°. Il est évident que des deux tétracordes des Grecs, le premier est en *ut* & le second en *fa*, suivant nos idées modernes; mais le *fa* qui paroît dans le second tétracorde, n'est pas le même que celui qui dépendroit du premier; je veux dire qu'il n'est pas à un semi-ton juste du *mi* du premier tétracorde.

2°. L'*échelle* des Grecs alloit jusqu'à 7 tons non pas en ajoutant le *si* en haut, mais en ajoutant le *la* en bas. (Voyez *Proslambanomene.*)

3°. La quinte du *re* au *la* n'est pas juste, &c. par la raison que je viens de dire, que le second tétracorde n'est pas en rapport parfaitement juste avec le premier.

4°. D'Alembert à tort de dire que les Grecs paroissent n'avoir eu aucune connoissance développée de la basse fondamentale; M. l'abbé Feytou prouve par-tout le contraire.

5°. Il ne faut pas dire que l'*échelle* moderne est dans deux modes (pris ici dans le sens de tons) différens, savoir *ut* & *sol*, mais bien *fa* & *ut.* (Voyez l'article *Basse fondamentale*, de M. l'abbé Feytou.)

6°. Il ne faut pas dire que les deux tétracordes des Grecs sont en *ut*, quand on a donné au premier pour basse fondamentale, *sol ut sol ut*, & au second, *ut fa ut fa*, ce qui donne bien évidemment les tons d'*ut* & de *fa.*

7°. On a suffisamment combattu au mot *Double-emploi*, la basse donnée ici par d'Alembert, à notre *échelle*, en ne donnant pas un second *sol* à notre *échelle.* Ce n'est pas un second *sol* qu'il y faut ajouter, mais un second *la.* (Voyez *Gamme.*)

8°. Enfin, il faut faire remarquer ce que n'a point dit d'Alembert, que notre échelle, lorsqu'elle descend, est véritablement en *sol*, & que le *si* descendant sur le *la*, ne peut appartenir en aucune manière au ton d'*ut.* (*M. Framery.*)

ÉCHELLE. I. Ces mots *gamme*, *échelle*, *clavier*, *dia*,

gamme & *tétracorde* sont-ils aussi parfaitement synonymes que le suppose Rousseau, article *échelle* & *diagramme?* Leur étymologie seule n'indique-t-elle pas entr'eux quelque différence?

La gamme est la succession diatonique des sons représentés, dans le systême de Gui, par les sept premières lettres de l'alphabet latin, précédées d'un *gamma* ou γ grec, & dans le systême moderne par les sept voyelles *ut re mi fa sol la si*, mais sans aucun égard à leur position respective sur les portées de l'un ou de l'autre systême.

L'échelle est la succession diatonique de ces mêmes notes, considérées par rapport à leur position graduelle dans notre manière de noter.

La gamme peut donc être regardée comme la table des sons d'un mode ou d'un genre; l'échelle en est la formule notée: l'une contient les dénominations des sons, l'autre les notes: la première est très-propre pour la théorie, la seconde est indispensable pour l'exécution.

Le clavier contient la série & la partition de toutes les notes usitées, tant dans la musique vocale, que dans l'instrumentale, mais sans distinction de modes, ni de genres.

Les modernes ont deux échelles diatoniques, l'une pour le mode majeur, l'autre pour le mineur: ils n'en ont point d'enharmonique. Quoique leur clavier procède par demi-tons, ils ne peuvent faire dans le genre chromatique que des passages, à l'aide des accords de quinte superflue & de sixte italienne, mais non pas des pièces, ni même des chants d'une certaine étendue; Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV, *genres de la musique moderne.* Il faut donc en conclure qu'ils n'ont point d'échelle chromatique: car une échelle est une formule de chant. Cela posé, je dis: 1°. que les modernes ont deux échelles, & qu'ils n'ont qu'un seul clavier; 2°. leurs échelles ont la même étendue (de cinq octaves), que leur clavier; mais les cinq octaves diatoniques de chaque échelle ne donnent que trente-six sons, celles du clavier en donnent soixante-un.

Le *diagramme* étoit dans la musique grecque la carte ou le plan d'un systême. (Voyez *Euclide*, p. 22. *Bacchius*, p. 15.) « C'étoit à proprement parler, dit « Meibom. sur Euclide, p. 66, ce que les modernes appelent *tablature.* » En prenant toute fois ce mot dans son ancienne acception. (Voyez l'article *Tablature* de Rousseau.) Mais il faut observer que les Grecs donnoient le nom de systême à toute succession (diatonique, chromatique, enharmonique), de plus de deux sons. (Voyez *Euclide*, p. 1. *Bacchius*, p. 2. *Aristide*, p. 15.) Il n'y avoit donc que le diagramme du grand systême grec, du systême immuable, qui représentât l'échelle grecque. Ce diagramme est donc le seul que l'on pourroit regarder comme l'équivalent du mot *échelle.* Mais par lui-même le mot ne signifie pas plus échelle que quarte, quinte, octave, &c. Puisqu'il y avoit chez les Grecs des systêmes dont l'étendue n'étoit que d'une quarte, d'une quinte, d'une octave, &c.; & que chacun de ces systêmes avoit son diagramme particulier.

Aristoxène (page 50), divisoit les trois genres de la musique ancienne, en six couleurs, ou espèces, deux pour le diatonique, trois pour le chromatique, une pour l'enharmonique; ce qui donnoit six échelles réellement différentes. Chacune d'elles pouvoit être exécutée dans ses treize modes; ce qui produisoit soixante-dix-huit combinaisons de ces six échelles. Le tableau de tous les sons de ces différentes combinaisons est ce que nous nommerions le clavier des Grecs: mais ils n'avoient pas de terme qui répondît au terme *clavier.* Quoiqu'il en soit, chaque échelle diatonique grecque étoit composée de 16 sons, les chromatiques de 17 & l'enharmonique de 18. A l'égard du nombre des sons contenus dans leur clavier, voyez mon article *Notes.*

II. « L'énumération de tous les sons diatoniques de notre systême, rangés par ordre, que nous ap-« pelons *échelle*, les Grecs, dit Rousseau, article « *échelle*, dans le leur l'appeloient *tétracorde.* » Voilà ce que très-certainement on ne trouve dans aucun auteur grec.

1.° Ils donnoient, il est vrai, le nom de systême à toute suite de sons formant plus d'un intervalle; (Voyez *Aristide*, page 15.) d'où il s'ensuit qu'ils avoient des systêmes tétracordaux, pentacordaux, octacordaux, &c. *idem.*, page. 16. Mais le systême octacordal, c'est-à-dire, la succession récurrente des sons du diapason ou de l'octave, étoit le seul qu'ils regardassent comme systême parfait. « Les uns, dit « Aristide, page 16, sont parfaits, les autres non. Les « imparfaits sont le tétracorde, le pentacorde: le par-« fait est l'octacorde; parce que tous les sons qui sui-« vent ce systême (au grave ou à l'aigu dans le même « genre), ne sont que la répétition de ceux qu'il contient. » (Voyez encore *Ptolem. harmon.*, liv. 2, chap. 6.)

2°. Aussi sans respect pour la mémoire de Mercure, inventeur de l'ancien eptacorde, d'Orphée, de Thamyris, de Linus, d'Hercule, ni d'Amphion, qui s'en étoient servis après lui (Voyez *Nichomac.* page 29.) Terpandre, pour faire sonner l'octave aux deux cordes extrêmes de cet instrument, ne fit-il pas difficulté de retrancher la parhypate du second tétracorde, & d'en ajouter une nouvelle à l'octave de la première, c'est-à-dire, qu'il changea l'eptacorde *mi fa sol si ut re* (Voyez *Aristox.*, page 5.) en un autre plus chantant & plus harmonieux, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *re*, *mi.* (Voyez probl. *d'Aristot.*, sect. 19, probl. 25 & 32.) Lequel fut dans la suite transformé par Pythagore en l'octacorde *mi fa sol la si ut re mi.* (Voyez *Nichomac.* page 9 & 14.

3°. Auſſi lorſque le caprice de la mode & le mérite de la nouveauté eurent fait abandonner les deux premiers genres de la muſique ancienne pour le genre enharmonique, les muſiciens qui entreprirent d'en donner la théorie, ne le conſidérèrent-ils que dans le ſyſtême octacordal. (Voyez *Ariſtox.*, page 2.)

4°. Auſſi ces ſept fameux modes de la muſique grecque n'étoient-ils autre choſe que les ſept combinaiſons de l'octave. *Euclide*, page 15. *Gaudence*, page 19. *Bacchius*, page 12. Harmon. de Ptolém., liv. 2, chap. 7 & 8.

5°. Auſſi la manière de démontrer ces ſept renverſemens du diapaſon, par le moyen d'une circonférence de cercle (que l'on trouve dans quelques traités de plain-chant.) eſt-elle très-ancienne, puiſque l'invention en remonte juſqu'à Eraſtocles. (Voyez *Ariſtox.*, page 6.

6.° Auſſi les Grecs poſtérieurs à Ariſtoxène, & antérieurs à Ptolémée, crurent-ils devoir égaler le nombre de ces tons ou renverſemens au nombre des ſons de l'octave; quoique le huitième ne ſoit que la répétiton du premier. (Voyez *Ptolém. harm.*, liv. 2, chap 8.)

7.° Auſſi la proſlambanomène ne fut-elle ajoutée au grave du ſyſtême immuable que pour faire l'octave de la meſe, *Ariſtid.*, page 10, & par conſéquent la double octave de la note hyperboléon. Car elle ne faiſoit partie d'aucun tétracorde; puiſque de l'aveu de tous les théoriciens grecs, le premier tétracorde étoit celui des hypates, dont le ſon le plus grave étoit à un ton de la proſlambanomène. (Voyez *Euclid.*, page 3. *Nichom.*, page 22. *Gaudenc.*, page 6 & 10, &c.)

8.° Auſſi les anciens notoient-ils la note hyperboléon & la meſe (qui étoient à l'octave), par les mêmes lettres. *Ariſtox*, page 40. Il eſt vrai qu'ils déſignoient encore par la même note l'hypate des hypates; mais c'eſt parce que la proſlambanomène n'exiſtoit pas encore du temps de Pythagore, qu'on regarde comme l'inventeur des notes grecques. (Voyez mon article *Proſlambanomene.*)

9°. Enfin après l'invention de la proſlambanomène, les Grecs ſolfièrent leur note hyperboléon, leur meſe & leur proſlambanomène (trois cordes à l'octave l'une de l'autre), par la même ſyllabe *té :* ce qui démontre invinciblement que les Grecs ſentoient comme nous la preſqu'équiſonnance de l'octave, & que leur ſyſtême (diatonique, chromatique, enharmonique), n'étoit pas plus tétracordal que le nôtre.

Si Rouſſeau eut ſeulement jeté un coup-d'œil ſur la carte comparative des ſyſtêmes grec & moderne, que Meibomius a jointe à ſon Euclide, p. 51, ou ſur la page 94 d'Ariſtide Quintilien, il n'eut pas fait dire à ce dernier, art. *Solfier*, que des quatre ſyllabes *té ta té tô*, que les Grecs employoient pour ſolfier, » la première répondoit au premier ſon, ou à l'hypate » du premier tétracorde & des ſuivans... » Cela n'eſt certainement pas dans Ariſtide. Mais il y auroit lu ces mots : » A l'égard de *té*, (c'eſt-à dire, de la première voyelle *té*), il doit ſe trouver au commencement de la première & de la ſeconde octave, & indiquer la meſe & la proſlambanomene. » (Voyez le paſſage entier à mon art. *Solfier.*) Or la proſlambanomene ne faiſoit, comme je l'ai déja obſervé, partie d'aucun tétracorde; mais elle avoit été introduite au-deſſous du ſyſtême grec immuable pour faire octave avec la meſe, c'eſt-à-dire, pour compléter la première octave (diatonique, chromatique & enharmonique) de ce ſyſtême. L'autorité d'Ariſtide prouve donc, contre Rouſſeau même, que le ſyſtême parfait des Grecs étoit compoſé de huit ſons & non de quatre, ce qui a fait donner à la conſonnance d'octave, le nom de *diapaſon* (par tons) dès le temps de Terpandre, c'eſt-à-dire, lors même que le ſyſtême grec n'étoit encore compoſé que des ſept ſons de l'eptacorde, *mi fa ſol la ut re mi.* Pourquoi cela ? C'eſt que la preſqu'équiſonnance des extrêmes, avoit fait croire aux muſiciens de ce temps, que ce ſyſtême étoit abſolument complet.

Mais je ſuppoſe l'explication de Rouſſeau conforme au paſſage d'Ariſtide; Rouſſeau ſeroit-il fondé à en conclure, 1°. « Que la modulation des Grecs étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, & que les ſons homologues gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de quarte en quarte, comme chez nous, d'octave en octave? » Les Anglois ne ſolfient que ſur quatre ſyllabes : le ſyſtême muſical des Anglois eſt-il différent du nôtre? Le ſyſtême immuable grec étoit formé de quatre tétracordes, dont le troiſième étoit tantôt conjoint au grave, tantôt à l'aigu : à la bonne heure. Mais n'avoient-ils pas mille manières d'interrompre la marche par tétracorde, en paſſant d'un ſyſtême à un autre, d'un genre à un autre, d'un mode à un autre? (Voyez *Bacchius*, p. 13, Ptolém. liv. I, c. 16, &c.) Mais ils n'avoient pas beſoin de toutes ces mutations : ils pouvoient parcourir librement, dans un ſeul mode, dans un ſeul genre, le ſyſtême octacordal, parce que Pythagore n'avoit inventé la lyre octacorde que pour s'en ſervir. Mais la quarte & la quinte avoient leurs renverſemens comme l'octacorde. (Voyez *Euclide*, p. 14 & 15, *Bacchius*, p. 4 & 5.) Cependant les Grecs n'ont appelé tons que les ſept renverſemens de l'octacorde; mais enfin de ces ſept tons anciens, il n'y avoit que le premier & le quatrième, le mixo-lydien, & le dorien, qui euſſent deux tétracordes complets : tous les autres n'en avoient qu'un.

2°. S'en ſuivroit-il encore du paſſage d'Ariſtide, entendu dans le ſens même de Rouſſeau, « Que la » génération harmonique des Grecs, n'avoit aucun

» rapport à la nôtre, & s'établissoit sur des prin-
» cipes tous différens? » Ceci est une grande question. Sans avoir la prétention de la résoudre, après les vains efforts qu'ont déja faits plusieurs savans, j'observerai cependant, 1°. que notre gamme *ut re mi fa sol la si ut*, n'est autre chose que leur ancien mode Lydien, puisque le troisième intervalle de ce mode au grave, & le premier à l'aigu, étoient comme dans notre gamme, un demi-ton, *Euclide*, p. 16, & que les sept renversemens de cette gamme ne diffèrent en rien des sept modes des anciens. (Voyez mon art. *Barypycne*. (1) 2°. Par rapport à l'origine harmonique de leur tétracorde, qu'ils ne peuvent en avoir d'autres que la basse fondamentale, qui a produit la gamme des modernes. (Voyez mon art. *Basse fond.* n°. IV.) 3°. Par rapport au principe physique de leur systême, qu'ils connoissoient certainement les phénomènes harmoniques observés par Rameau & Tartini. (Voyez Théon de Smyrn., p. 8, & Macrob. Somn. Scip. liv. 2, initio.) 4°. Par rapport aux valeurs numériques des sons de leur diagramme général, ou canon harmonique, qu'ils ont fait usage de la théorie des vibrations, des proportions & progressions musicales, &c. (Voyez mon art. *Grèce*, *Harmonie*, *Quaternaire*. 5°. Par rapport à leur harmonie, qu'ils avoient des accords consonnans & des dissonans; qu'ils n'étoient pas bornés à l'accord d'octave, quinte & quarte, &c. &c. (Voyez mon art. *Harmonie*.) 6°., &c.

Le principe qui a guidé Rousseau dans ses recherches, suffisoit pour lui indiquer tous les rapprochemens des deux systêmes; « On doit juger, dit-il, art. *Sys-*
» *tême*, de l'état des progrès de l'ancien systême, par
» ceux des instrumens destinés à l'exécution. » Oui, pourvu qu'on ne s'arrête pas aux suppositions suivantes: « que ces instrumens accompagnoient à l'unisson les voix, & qu'ils jouoient tout ce qu'ils chantoient. » Il faut au contraire distinguer deux lyres à quatre cordes, & deux lyres à huit cordes; les unes pour le chant, les autres pour l'accompagnement. Il faut supposer que les changemens de genre dans un même systême, se faisoient sur les lyres à quatre, à sept & à huit cordes, par un mécanisme à-peu-près semblable à celui par lequel on fait sur la harpe les dièses & les bémols. Il faut enfin chercher un systême qui, loin de mettre en contradiction Nichomacque, Diodore de Sicile, Plutarque, Boece, Jamblique, Théon de Smyrne & tant d'autres, soit propre à les concilier. (Voyez mon art. *Grèce*, *Lyre & Quaternaire*.)

III. Il n'y a pas sur la terre une seule nation, barbare ou civilisée, libre ou asservie, qui n'ait sa musique particulière, qu'elle goûte, qu'elle aime, qu'elle préfère décidément à tout autre. Or, toutes les musiques nationales sont comme autant de dialectes d'une même langue, dont le plus pur est sans contredit celui qui a le plus de rapport avec cette langue mère, c'est-à-dire avec la musique naturelle, avec le véritable systême harmonique, immédiatement déduit de la résonnance du corps sonore.

La gamme d'un peuple est son alphabet musical. De toutes les gammes, la plus complette & la plus régulière est donc aussi celle qui approche le plus de cette gamme générale, de cet alphabet primitif, dont les corps sonores nous font entendre tous les élémens. Or, quelle est la forme de cette gamme? Combien renferme-t-elle de sons? Quels sont les intervalles qui les séparent l'un de l'autre? Quelles sont leur valeur numérique? leur dénomination? Quelle est la manière de les noter & de les solfier?

« Il ne faut pas croire, dit Rousseau, art. *Echelle*,
» que les rapports des tons & semi-tons dont l'é-
» chelle est composée, soient des choses purement
» arbitraires, & qu'on eût pu par d'autres divisions
» tout aussi bonnes, donner aux sons de cette échelle
» un ordre & des rapports différens. » Judicieuse réflexion, s'il s'agissoit de la gamme naturelle! Mais Rousseau parle là du systême moderne, « qui est,
» dit-il, *ibid.*, le meilleur à certains égards, parce
» qu'il est engendré par les consonnances & par les
» différences qui sont entre elles. » Ce qui ne doit point empêcher de décider avec le même Rousseau, art. *Diatonique*, que l'*échelle* diatonique, « telle que
» nous l'avons, n'est exacte, ni quant au chant, ni
» quant à l'harmonie. » *Quant au chant*, parce que les repos y sont mal placés, (Voyez mon art. *Double-emploi*.) *Quant à l'harmonie*, parce que nous nous opiniâtrons à faire dans le mode d'*ut* l'accompagnement d'un chant qui appartient évidemment au mode de *fa*. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. IV, *genres de la musique moderne*.)

L'*échelle* naturelle ne peut pas avoir une forme arbitraire. Essayons donc de la construire d'après des principes invariables. 1°. On ne peut nier que les chants les plus simples, les plus naturels, ne soient diatoniques. 2°. Qu'ils ne soient, comme le discours ordinaire, partagés par différens repos, dont les plus sensibles sont placés sur la tonique & sur son octave; puis sur sa quinte, sa tierce majeure, &c. 3°. Que les chansons dans lesquelles il entre le moins d'art, de convention, de mode, que les chansons de sauvages, ne soient presque toujours des airs de danses, conséquemment assujettis à une mesure, & à la plus simple de toutes les mesures, qui est celle à deux temps. Ainsi la marche diatonique, l'unité de mode, la mesure à deux temps, sont trois caractères d'une formule générale de chant.

Donc, 1°. les tons de l'*échelle* naturelle ne peuvent pas être tous égaux. Car, 1°. dans une suite d'intervalles égaux, le premier est au second, comme le second est au troisième, comme celui-ci est au quatrième, &c. Donc la première note n'est pas plus tonique

(1) Dans la table de cet article, il s'est glissé une faute d'impression; au lieu de VI[e] ton mixolydien, lisez IV[e] ton.

tonique que la seconde, celle-ci que la troisième, &c.
2°. Si dans une telle suite il se trouve une octave, il ne peut y avoir entre ces deux extrêmes, ni quinte, ni tierce majeure, ni &c. car le rapport de l'octave est de 1 à 2; celui de la quinte, de 1 à $\frac{3}{2}$; celui de la tierce majeure, de 1 à $\frac{5}{4}$, &c. Or, entre 1 & 2 intercalons un nombre quelconque n de termes qui fassent entre eux des intervalles égaux; nous aurons la progression géométrique: $2^{\frac{0}{n+1}} : 2^{\frac{1}{n+1}} : 2^{\frac{2}{n+1}} : 2^{\frac{3}{n+1}} : \ldots\ldots\ 2^{\frac{n+1}{n+1}}$, dont tous les termes sont des puissances de 2. Or, une puissance entière ou fractionnaire d'un nombre entier, ne peut jamais être égale à un terme fractionnaire. Donc aucun des termes de cette progression ne peut être égal à $\frac{3}{2}$ ni à $\frac{5}{4}$. Donc, aucun des termes intercalés entre $2^{\frac{0}{n+1}}$ & $2^{\frac{n+1}{n+1}}$, c'est-à dire, entre 1 & 2, ne peut-être ni quinte, ni tierce majeure du premier terme. Donc, dans une suite de tons égaux dont la tonique formeroit le premier terme, & son octave le dernier, la tonique ne pourroit avoir ni quinte, ni tierce majeure, ni toute autre consonnance dans le rapport de 1 à $\frac{c}{d}$, (c & d étant des nombres entiers.) 3°. Enfin dans les chants diatoniques, le repos le plus sensible se fait sur la tonique ou sur l'une de ses octaves, par un intervalle ascendant dans le rapport de 15 à 16, comme de *si* à *ut*. Donc tous les tons de l'*échelle* naturelle ne peuvent pas être égaux, donc ils ne doivent point former une progression géométrique.

Donc, 3°. si l'on représente tous les termes de cette *échelle* par les nombres des vibrations que chaque son fait dans un même temps donné, ces nombres devront être consécutivement pair & impair; car la mesure à deux temps résulte de deux sons représentés, l'un (le temps fort) par un nombre pair, l'autre par un nombre impair. (Voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. III.)

Donc, 4°. tous les sons de cette *échelle* ainsi exprimés, doivent former une progression arithmétique de nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c.; car, comme on l'a déja observé, les repos les plus marqués doivent se pratiquer sur les cordes essentielles du mode, c'est-à dire, sur celles qui font avec la tonique les premières consonnances de tierce, de quinte, de septième harmonique & d'octave. Donc ces cordes doivent être frappées dans les temps forts; donc elles doivent être exprimées en nombres pairs. Or, le rapport de la tierce majeure est de 4 à 5, ou de 8 à 10; celui de la quinte est de 2 à 3, ou de 8 à 12; celui de la septième harmonique est de 4 à 7, ou de 8 à 14; enfin celui de l'octave est de 1 à 2, ou de 8 à 16. Donc ces cordes doivent être représentées par les nombres 8, , 10, , 12, , 14, , 16, qui sont ceux des vibrations qu'elles font dans un même temps. Donc les cordes intermédiaires, celles qui répondent aux temps foibles, doivent l'être par des nombres impairs. Or la suite des nombres pairs & impairs doit produire trois principaux effets: 1°. indiquer la tonique, 2°. en donner les principales consonnances, 3°. faire sentir la succession alternative des frappés & des levés, des temps forts & des foibles dans la mesure à deux temps; trois conditions qui ne peuvent être remplies que par l'intercalation des nombres impairs, 9, , 11, , 13, , 15; ce qui donnera la progression arithmétique: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16; qui fait partie de la progression des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10; &c. car dans cette progression, suivant l'expérience de Tartini, (Voyez mon art. *Fondamental*) deux termes quelconques immédiatement consécutifs sonnant ensemble, font entendre le générateur commun de cette progression; générateur qui est la véritable tonique du mode dans lequel se trouve la gamme 8, 9, 10, 11, 12, &c. cette même suite, 8, 9, 10, 11, &c. donne les premières consonnances du terme 8, qui est une des octaves du générateur 1, & cela dans la mesure à deux temps. Donc elle remplit les trois conditions proposées.

Mais si deux sons immédiatement consécutifs de la suite des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. reproduisent leur générateur ou tonique 1, cette même tonique produit aussi tous les sons représentés par cette progression, & n'en produit aucun autre. (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. I.) Donc la progression arithmétique des nombres naturels doit être exclusivement regardée comme formule numérique de l'*échelle* naturelle.

Or la première octave de cette *échelle* ne renferme aucun terme intermédiaire: *ut*, *ut*, 1, 2. (Voyez la table de la *générat. harmon.* col I.)

La seconde octave, *ut*, *sol*, *ut*, 2, 3, 4, renferme une quinte & une quarte. La troisième, *ut*, *mi sol si ut*, 4, 5, 6, 7, 8, renferme quatre tierces; la première majeure, la seconde mineure, la troisième moindre que la seconde, & plus forte que la quatrième.

La troisième octave est diatonique, c'est-à-dire, qu'elle procède par tons, dont le premier, *ut re* est de 8 à 9; le dernier, *si ut*, de 15 à 16; les modernes l'appellent *demi ton majeur*. (Voyez *Semi-ton*.

La quatrième octave est chromatique, *ut*, *ut* ✱, *re*, *re* ✱, *mi*, *mi* ✱, &c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, &c.

La cinquième est enharmonique, *ut ut* +, *ut* ✱ *ut* , *re*, *re* +, &c. 32, 33, 34, 35, 36, 37, &c.

La sixième, diacommatique, &c. c'est à-dire, que

la quatrième octave procède par semi-tons; la cinquième par quart de ton; la sixième par demi-quart, &c.

Donc l'*échelle* naturelle n'est pas circulaire ou récurrente comme celle des Grecs & des modernes, c'est-à-dire, que toutes les octaves n'y sont pas semblables. Car, 1°. suivant l'expérience de Tartini, le ton majeur *ut re*, 8, 9, fait résonner son générateur ou sa tonique *ut* 1. Donc l'octave *ut re*, 16, 18, doit faire résonner, comme elle fait effectivement, la tonique *ut* 2; donc la double octave *ut re*, 32, 36, doit faire résonner la tonique *ut* 4, &c. Donc, chaque octave du systême moderne a sa tonique particulière. Or, autant de toniques, autant de modes, cela est incontestable. L'*échelle* des modernes contient cinq octaves; donc elle appartient à cinq modes différens. Au contraire, deux termes immédiatement consécutifs de la progression des nombres naturels, donnent toujours la même tonique, par l'expérience de Tartini. Donc l'*échelle* naturelle appartient à un seul mode. D'ailleurs, quelle cacophonie toutes les octaves des *échelles* grecque ou moderne réunies ne feroient-elles pas? Au lieu que toutes les octaves de l'*échelle* naturelle, sonnant ensemble, forment le plus parfait de tous les accords. (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. I.) Donc la forme progressive est plus harmonieuse, & par conséquent plus harmonique, plus musicale que la forme récurrente; donc l'*échelle* des harmoniques du corps sonore est préférable aux *échelles* grecque & moderne.

L'étendue du clavier naturel doit être déterminée par l'appréciabilité des sons & par celle des intervalles. Or, 1°. pour celle des sons voyez *Appréciable*. 2°. par rapport à celle des intervalles, il faut distinguer les intervalles de l'harmonie d'avec ceux du chant. Le rapport de la tierce majeure est de 4 à 5, ou de 64 à 80; une tierce altérée dans le rapport de 64 à 81, telle qu'étoit le *diton* des Grecs, n'est pas supportable dans un accord. L'oreille sent donc la différence de 80 à 81; mais le tiers de cette différence est presqu'insensible, c'est-à-dire, que si au lieu d'accorder *ut* avec *mi*, on accorde par quinte *ut sol re la mi*, & qu'on affoiblisse également les trois dernieres, les tierces & les quintes seront très-supportables, & leur altération presqu'insensible. Si on partage la différence de 80 à 81 en deux, c'est-à-dire, si l'on fait le rapport de la tierce majeure de 128 à 161, la tierce sera sensiblement trop forte, mais néanmoins supportable, car elle est encore plus forte dans le tempérament de Rameau. Or, les termes 80 & 81 appartiennent à la septième octave du générateur 1, laquelle commence à 64, & finit à 128, mais par le tempérament, on prend entre 80 & 81, ou 160 & 162, le moyen terme 161. Donc on peut se passer de la septième octave, & se borner à la sixième, c'est-à-dire, à celle des quarts de ton, de 32 à 64. A l'égard des voix, leur plus grande étendue n'excédant pas trois octaves, un clavier de six octaves est plus que suffisant, & le genre enharmonique ne leur étant guères plus possible que naturel, elles doivent se borner dans toutes les octaves aux tons & aux demi-tons, toutes les fois qu'elles procéderont par intervalles conjoints.

Les rapports de l'octave diatonique naturelle, sont: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16; ceux de la gamme moderne, sont: 8, 9, 10, $\frac{32}{3}$, 12, $\frac{40}{3}$, 15, 16. Donc les notes *ut re mi sol si*, 8, 9, 10, 12, 15, 16, sont communes aux deux systêmes. Dans la table de la génération harmonique, & dans tous mes articles, j'ai désigné le quatrième son de la gamme naturelle, le *fa* des cors & des trompettes, le véritable *fa*, le *fa* donné par le corps sonore, par ces deux lettres renversées, *ʃv*, afin de le distinguer du *fa* moderne, avec lequel il fait un intervalle de 11 à $\frac{32}{3}$, ou de 33 à 32. La gamme naturelle a deux *la*, l'un consonnant sur *ut*, l'autre dissonant. Le consonnant entre comme consonnance dans l'accord de sixte ajoutée, *ut mi sol la*, 4, 5, 6, $\frac{20}{3}$, & harmoniquement, *ut mi sol ʃv*, 4, 5, 6, 7. Le *la* dissonant entre comme dissonance dans l'accord de sixte attribuée par les modernes exclusivement au mode mineur; *re fa la si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{40}{3}$, 15, & harmoniquement, *re ʃv ta si*, 9, 11, 13, 15. (Voyez mon art. *Fondamental*.)

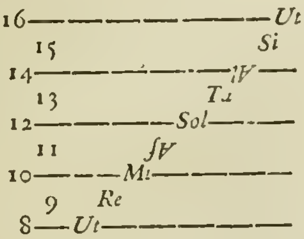
Les noms des notes de la gamme naturelle sont donc *ut re mi ʃv sol ta ʃv si ut*.
8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

J'avois, par déférence pour un de mes collaboteurs, désigné le *la* dissonant par *ʃr*, & le consonnant par *za*; mais ce *za* a deux inconvéniens. 1°. C'est une note du plain-chant. 2°. Il indique un *si* ♭. Donc, 1°. il auroit pu causer de la confusion dans les articles où je compare le plain-chant à la musique naturelle. 2°. L'accord de sixte ajoutée est harmoniquement le même accord que l'accord sensible; car les rapports de *ut mi sol ʃv* sont 4, 5, 6, 7; ceux de *sol si re mi* *, sont 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7. Or, le *mi* * fait une seconde sur le *re* de l'accord sensible. Donc, *à pari*, la quatrième note de l'accord de sixte ajoutée doit faire une seconde sur le *sol*; donc le *ʃv* convient mieux que le *za*, ou *si* ♭. D'ailleurs nous sommes habitués à solfier cet accord par *ut mi sol la* & non *ut mi sol si* ♭; il étoit donc plus naturel d'employer le *la* que le *za* ou *si* ♭. Aussi n'ai-je adopté cette correction que dans l'art. *Accord*.

Quoique les rapports des octaves chromatiques naturelle & moderne soient fort différens, j'ai désigné tous les sons-impairs de la première par les notes de l'octave diatonique suivies du dièse. *Ut ut* *, (16, 17.) *re re* *, (18, 19,) *mi mi* *, (20, 21,) *ʃv ʃv* *, (22, 23,) *sol sol* *, (24, 25.) &c. J'ai préféré les dièses aux bémols, pour ne pas contredire ouvertement le préjugé des modernes, qui veulent que le bémol se résolve en descendant, & le dièse en montant. Or, dans le mouvement fondamental

d'octave, tous les sons harmoniques du son grave se résolvent en montant sur les harmoniques adjacens du son aigu. (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. V.) Ainsi tous les sons de la première colonne, (voyez la table de la *générat. harm.*) se résolvent en montant sur les sons adjacens de la seconde col. Donc toutes les notes dièsées de la première colonne, c'est-à-dire, des cinquième, sixième, septième octave de la première colonne, doivent se résoudre en montant; donc, dans le préjugé moderne, le dièse leur convient mieux que le bémol.

Les portées de la musique naturelle ne doivent avoir que cinq lignes comme celles de la musique moderne. Exemple:



Mais cette dernière manière de placer les notes est deux fois plus simple que celle des modernes; car chez eux, la gamme n'est point placée de la même manière dans toutes les octaves: toute note qui se trouve au grave placée sur une ligne, est à l'aigu placée sur un intervalle, & réciproquement. Donc il faut apprendre sur chaque clef, à lire la gamme de deux manières. Dans la musique naturelle, tous les sons pairs de la gamme diatonique sont toujours sur les lignes, les impairs toujours dans les intervalles; toutes les consonnances, *ut mi sol la ut*, 8. 10, 12, 14, 16, toujours sur le noir; toutes les dissonances, *re sv ta si*, 9, 11, 13, 15, toujours sur le blanc.

L'octave, dans les claviers d'orgue, a ordinairement quatre-vingt lignes de largeur: c'est dix lignes pour chaque touche. Mettez quatre-vingt-une lignes, le clavier naturel doit avoir neuf touches pour la gamme diatonique; c'est neuf lignes pour la largeur de chaque touche. J'ai fait faire un clavier de cette espèce, & je me suis convaincu que les doigts peuvent facilement faire baisser les touches d'un accord sans occasionner aucun frottement contre les touches adjacentes. Dans le clavier, tous les accords consonnans sont toujours par tierces: *ut mi sol la ut* (8, 10, 12, 14, 16): *re sv ta si* (9, 11, 13, 15), &c. Toutes les touches qui répondent aux sons pairs, désignent à la basse des temps forts; & les sons impairs des temps foibles, dans la mesure à deux temps.

IV. Si la lyre & la cythare étoient des instrumens Egyptiens, leur systême avoit beaucoup de ressemblance avec celui des Grecs. Ceux-ci ne furent certainement pas les inventeurs du tétracorde, puisqu'aucun de leurs musiciens n'a connu le principe de sa formation; (voyez *Genre*) puisque toute leur invention se borne à l'addition de quelques tétracordes absolument semblables à ceux du premier eptacorde; puisqu'ils n'ont jamais connu les vrais rapports du tétracorde dans les différens genres; puisque tous leurs modes étoient parfaitement semblables, &c. Nous pouvons donc faire honneur aux Egyptiens de l'invention du systême grec, puisque les musiciens grecs qui y ont fait les additions ou les changemens les plus heureux, avoient voyagé en Egypte, tels qu'Orphée, Terpandre & Pythagore, & s'étoient la plupart fait initier aux mystères des Egyptiens. Mais les conjonctions & disjonctions des tétracordes étoient-elles absolument les mêmes dans l'un & l'autre systême? Leurs *échelles* avoient-elles la même étendue? Leur harmonie étoit-elle formée des mêmes accords? Voilà ce que nous ignorons parfaitement. Les Egyptiens ont inventé le tétracorde, & peut-être l'eptacorde, composé de deux tétracordes conjoints, *mi fa sol la si ♭ ut re*. Voilà ce qui est très-probable; ils ont varié la forme de ces tétracordes suivant les rapports retrouvés par Ptolémée; (voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. IV; *Genres de la musique ancienne*.) Les Grecs ont reçu d'eux ce systême, totalement fondé sur la résonnance des corps sonores; (voyez *ibid.*) & l'ont tellement dégradé, qu'ils l'ont presque rendu méconnoissable; & je me crois fondé à dire que je suis le premier qui ait retrouvé dans le systême grec, celui des Egyptiens & celui de la nature. (Voyez *Egypte* & *Quaternaire*.) Nous connoissons donc les élémens de la gamme des Egyptiens; c'est le tétracorde: mais nous ne connoissons ni la forme ni l'étendue de leur *échelle*.

IV. Nous n'en savons pas davantage relativement au systême des Chinois. Rameau parle d'un instrument chinois, dont les cordes répondent aux notes *sol la ut re mi, sol la ut re mi*; &c. & dont l'étendue est d'une vingt-troisième. Les Chinois accordent probablement ces cordes par quintes & par quartes, & par conséquent les rapports chinois ne sont que des rapports de tempérament: *sol la ut re mi* (24, 27, 32, 36, 40). Mais il y a mille à parier contre un, que leurs véritables rapports, leurs rapports harmoniques, sont: *sol la ut re mi* (6, 7, 8, 9, 10). Cela est trop simple pour n'être pas vrai: & quelle est la véritable origine de cette gamme? (Voyez mon art. *Egypte*.)

V. La musique des Pythagoriciens ne fut jamais que la musique de l'école de Pythagore. Il initioit ses disciples, comme il avoit été lui-même initié en Egypte. Il leur confioit sa théorie universelle des nombres sous le secret; & il ne paroît pas qu'il ait été jamais violé. Platon, Platon lui-même, fit des recherches & des dépenses aussi inutiles que considérables pour le connoître; car il faut l'avouer avec l'auteur du *Mémoire*

sur la musique des anciens, le système de Platon n'est qu'une déviation de celui de Pythagore ; ce sont des rêveries qui ne méritoient ni les éloges de Plutarque (*de musica*) ni le commentaire de Théon de Smyrne.

Quoiqu'il en soit, la théorie numérique de Pythagore s'est totalement perdue à l'extinction de sa secte. Car il ne faut pas confondre cette théorie avec la notion des rapports qu'il avoit assignés aux sons du système grec, ni avec les changemens qu'il y avoit faits. Les prétendus Pythagoriciens, dont la secte a subsisté plusieurs siècles après sa mort, n'en savoient pas davantage : mais ceux-là n'avoient pas été initiés aux mystères de son école; ceux-là n'avoient pas pénétré dans l'enceinte intérieure où ce philosophe dévoiloit les principes & les propriétés du quaternaire sacré; ceux-là ne savoient pas compter jusqu'à quatre. Otez-leur la connoissance des rapports numériques du système grec, vous ne les distinguerez plus d'avec les Aristoxéniens. On peut donc assurer, qu'avant & après Pythagore, les Grecs n'ont pas eu un système différent de celui d'Aristoxène.

Rousseau nous dira peut-être que les Pythagoriciens n'ont jamais connu de tempérament, & qu'Aristoxène l'a inventé & pratiqué. « L'autre *échelle*, dit-il, art. » *Echelle*, est celle des Aristoxéniens...., que M. Rameau a tenté de renouveler dans ces derniers temps. » Elle consiste à diviser géométriquement l'octave » par onze moyennes proportionnelles en douze semi- » tons parfaitement égaux » Aristoxène n'étoit pas assez familier avec le calcul, pour inventer ce tempérament. Aristoxène rejettoit même de la théorie musicale tous les calculs, les raisons, les proportions. (Voyez son traité, p. 32.) Aristoxène accordoit comme les modernes son instrument par quintes & par quartes; mais il ne se proposoit pas comme eux de conserver la consonnance des tierces. « Nous pratiquons, dit-il, page 20, beaucoup d'intervalles » moindres que la quarte; mais tous sont dissonans. » Or une tierce est moindre qu'une quarte. Enfin il ne veut point de l'honneur que lui fait Rousseau, en lui attribuant l'invention de ce tempérament. « C'est » par ignorance, dit-il, page 46, qu'on nous l'attribue. On ne fait pas attention à la différence » qu'il y a entre partager un ton en trois parties, » & prendre le tiers d'un ton. » Rousseau n'avoit donc pas lu Aristoxène. (Voyez mon art. *Tempérament*.)

On peut voir dans la carte comparative des systêmes anciens & modernes, que je donne à l'article *Systême*, les rapports de toutes les *échelles* connues avec la manière de les noter & de les solfier. Je n'ai pas à la vérité inséré dans cette carte les trois diagrammes que Meibom a joints à son Alypius; mais j'en donne l'équivalent, en indiquant les lettres par lesquelles les Grecs notoient leurs cordes stables; & en donnant, à l'article *Notes*, la manière dont ils notoient leurs cordes mobiles.

V. « S. Grégoire fut, dit-on, le premier qui » changea les tétracordes des anciens en un eptacorde. » Il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient » fort bien les propriétés de l'octave, aient cru » malgré cela devoir rester attachés à leur tétracorde. » (Rousseau, art. *Echelle* :) cela devroit sans doute paroître singulier; mais cela n'est pas vrai. Dès le temps d'Alypius, (voyez son traité, p. 2.) le ton Lydien, c'est-à-dire, notre octave *ut re mi fa sol la si ut*, étoit regardé comme le principal, & ses sept renversemens formoient depuis un temps immémorial les sept tons des anciens. Il est vrai que les renversemens étoient communs à tous les genres; (*Euclide*, p. 16.) mais dès le temps de Gaudence, (Voyez *Gaud.*, p. 6.) le chromatique & l'enharmonique étoient déja presque entièrement tombés en désuétude. Il ne restoit donc plus, du temps de S. Grégoire, que le diatonique; c'est-à-dire, l'octave *ut re mi fa sol la si ut* avec ses six renversemens, auxquels avant Ptolémée quelques musiciens grecs en ajoutoient déja un septième. Voilà donc les huit tons de l'église en usage avant S. Grégoire. Quels sont donc les changemens qu'on lui attribue? les voici :

« 1°. S. Grégoire, en composant l'antiphonier, n'avoit fait que compiler, c'est-à-dire, prendre des chants de tous côtés, qu'il avoit réunis ensemble, & desquels il avoit fait un volume. c'est ainsi que l'on doit entendre le terme de *Centon*, ou de *Centoniser*, dont Jean Diacre se sert dans sa vie. Comme on avoit chanté dans l'église latine, aussi bien que dans la grecque, long-temps avant lui, il choisit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations: il en fit un recueil qu'on appela *Antiphonarium Centonem.* Le fond de ces chants étoit l'ancien chant des Grecs; il rouloit sur leurs principes. L'Italie l'avoit pu accommoder à son goût; l'usage y avoit fait des changemens avec le temps, comme il arrive en une infinité de choses. Le saint Pape y corrigea, y ajouta, y réforma; en un mot, quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son nom, & communiqua par la suite au corps du chant d'église, le nom de *chant Grégorien*. (*Le Bœuf*, *Traité hist. du chant eccl.*, p. 30.)

2°. Il est très-probable que les églises grecque & romaine n'employoient que les tons dans lesquels le chant se termine naturellement sur la première ou la dernière note, qui sont le premier, le troisième, le cinquième & le septième; ou que du moins elles faisoient un moindre usage des autres. S. Grégoire observa que la véritable finale des tons pairs n'étoit pas la note initiale, mais la quarte au-dessus; que par conséquent les tons impairs ou usités ne différoient des tons pairs, qu'en ce que dans les premiers le chant peut s'élever à une octave au-dessus de la finale, & dans les seconds, seulement à une quinte au-dessus de cette même note; mais que dans les tons pairs le chant pouvoit descendre à une quarte au dessous de la finale, privilége que n'ont pas les

tons impairs; car un ton, un ton d'église, un ton régulier, un des sept ou huit tons grecs, ne doit pas excéder les bornes de l'octave, puisque encore une fois, les sept tons de la musique ne sont autre chose que les sept renversemens de l'octave. S. Grégoire observa donc dans la composition de ses chants & dans la révision des chants antérieurs, de placer constamment la finale sur la note initiale du ton ou sur sa quarte, suivant que le ton étoit impair ou pair. La première disposition fut nommée *authente* ou *authentique*, parce qu'elle venoit des Grecs; la seconde, *plagale*, parce que les tons pairs reprenoient, dans le systême moderne, la place qu'ils avoient anciennement occupée dans le systême immuable des Grecs.

3°. Pythagore qui passoit pour l'inventeur des notes grecques, *Aristides*, p. 28, avoit partagé l'octave en vingt-quatre demi-tons, & désigné chacune des cordes du diapason ainsi divisées par une des lettres de l'alphabet grec, en observant, autant qu'il étoit possible, l'ordre alphabétique. Mais depuis la chute des genres chromatique & enharmonique, la multitude des notes de l'ancien systême devenoit inutile. S. Grégoire les réduisit à sept: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, tirées de l'alphabet des Latins; invention véritablement merveilleuse, par le double avantage qu'elle avoit de faciliter la lecture de la musique, & de représenter les notes *la si ut re mi fa sol* par des signes numériques qui indiquoient l'ordre de chaque corde de cette gamme, invention que Gui avoit gâtée en ne donnant pas des noms à tous ces signes; invention enfin, dont les seuls François sentent bien le mérite, depuis qu'ils ont eu le bonheur ou le sens commun de sortir du labyrinthe des muances.

V.... « Une division meilleure & plus naturelle, » seroit de partager le ton majeur en deux semitons, l'un mineur de 24 à 25, l'autre, &c. » (Rousseau, art. *Echelle*.) La plus naturelle de toutes les divisions est celle de la nature, indiquée par la résonance des corps sonores. Dans cette division, tous les intervalles vont en diminuant graduellement du grave à l'aigu, dans une proportion qu'on a eu raison de nommer harmonique, puisque tous les sons spontanés produits par le corps sonore étant réunis, & tous les intervalles qu'ils font entre eux étant placés dans l'ordre de leur génération, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c. il résulte le plus parfait accord. (Voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. I.) Or, dans cette distribution graduelle d'intervalles, le premier ton, de 8 à 9 (suivant le calcul des vibrations) est à-peu-près double du dernier, de 15 à 16; le premier demi-ton, de 16 à 17, est à-peu-près double du dernier, de 31 à 32; le premier quart de ton, de 32 à 33, à-peu-près double du dernier, de 63 à 64, &c. (Voyez la table de la *Générat. harmon.*, col. I.) Voilà la véritable division naturelle. Quelle est la preuve de sa supériorité & de son excellence? la consonnance de tous ces intervalles réunis.

(*M. l'abbé Feytou.*)

ECHO. *s. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, & qui par-là se répète & se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec ἦχος, *son*.

On appelle aussi *écho* le lieu où la répétition se fait entendre.

On distingue les *échos* pris en ce sens, en deux espèces; savoir:

1°. L'*écho simple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2.° l'*écho double* ou *multiple* qui répète les mêmes sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *échos* simples, il y en a de toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le son musical & soutenu; & d'autres syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *échos* multiples, pour former des accords & de l'harmonie avec une seule voix, en faisant entre la voix & l'*écho* une espèce de canon dont la mesure doit être réglée sur le temps qui s'écoule entre les sons prononcés & les mêmes sons répétés. Cette manière de faire un concert à soi tout seul, devroit, si le chanteur étoit habile, & l'*écho* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux auditeurs non prévenus.

Le nom d'*écho* se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'*écho*, l'on répète de temps en temps, & fort doux, un certain nombre de notes. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des *échos* sur le positif; on peut faire aussi des *échos* sur le clavecin, au moyen du petit clavier.

L'abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *écho* en la place de celui de *doux* ou *piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la voix ou le son de l'instrument, comme pour faire un *écho*. Cet usage ne subsiste plus. (*J. J. Rousseau.*)

Echo. Dans toutes les orgues tant soit peu considérables, il y a un jeu d'*écho* & un clavier particulier pour ce jeu. Le jeu d'*écho* contient ordinairement un cornet de même taille, quelques flûtes, haut-bois, clairons, &c. ce jeu imite l'*écho*, parce qu'il est enfermé dans le buffet de l'orgue. Le clavier n'a ordinairement que deux octaves.

Quelques facteurs enferment un cornet & ses accompagnemens dans une petite armoire qui s'ouvre pour faire le récit, & se ferme pour faire l'*écho*. C'est une mauvaise pratique. Si le cornet est de menue taille, il fait mal le récit: s'il est de grosse taille, il ne convient point à l'*écho*; de moyenne taille, il ne rend bien ni l'un ni l'autre.

D'ailleurs, le jeu de récit doit être placé dans l'endroit le plus apparent & le plus dégagé de l'orgue; l'écho dans le plus retiré & le plus sombre : donc il est impossible qu'un seul jeu fasse bien les deux fonctions de récit & d'écho. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉCHOMETRE. *f. m.* Espèce d'échelle graduée, ou de règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, & même les rapports de leurs intervalles.

Ce mot vient du grec ἦχος, *son*, & de μέτρον, *mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais aucun usage, & qu'il n'y a de bon *échometre* qu'une oreille sensible & une longue habitude de la musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage, peuvent consulter le mémoire de Monsieur Sauveur, inséré dans ceux de l'académie des sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux échelles de cette espèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié (Voyez aussi l'article *Chronomètre.*) (*J. J. Rousseau.*)

ÉCLYSE. *f. f.* Abaissement. C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre enharmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement abaissée de trois dièses au-dessous de son accord ordinaire. Ainsi l'*éclyse* étoit le contraire du *spondéasme.* (*J. J. Rousseau.*)

ECMÉLE. *adj.* Les sons *ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de mélodie; par opposition aux sons *emmèles* ou musicaux. (*J. J. Rousseau.*)

* ECMELE. La traduction exacte des mots *Emmele* & *Ecmele*, est harmonique & exharmonique, & cette traduction suffit pour expliquer leur signification. (*M. Framery.*)

ECOLE. Comme il y a en peinture différentes *écoles*, il y en a aussi en sculpture, en architecture, en musique & en général dans tous les beaux arts. En musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître, (car la musique a son style comme le discours) sont, ou peuvent être regardés comme de l'*école* de ce maître. L'illustre Pergolèse est le Raphaël de la musique italienne; son style est celui qui mérite le plus d'être suivi, & qui en effet l'a été le plus par les artistes de sa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu trop du ton vrai, noble & simple, que ce grand homme avoit donné. Il semble que la musique en Italie, commence à approcher aujourd'hui du style de Sénèque; l'art & l'esprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoi qu'on y remarque encore des beautés vraies, supérieures & en grand nombre.

Les François n'ont eu jusqu'ici que deux *écoles* de musique, parce qu'ils n'ont eu que deux styles; celui de Lulli, & celui du célèbre M. Rameau. On sait la révolution que la musique de ce dernier artiste a causée en France; évolution, qui peut-être, n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut se dissimuler l'effet que la musique italienne a commencé à produire sur nous. Lulli causa de même une révolution de son temps; il appliqua à notre langue la musique que l'Italie avoit pour lors : on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaisir, & par se taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas sentir que de son temps l'art étoit encore dans l'enfance : il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ses admirateurs outrés & exclusifs. (Voyez *Musique*, &c.)
(*M. d'Alembert.*)

ECOSSOISE. (*Musique*) Il y a dans chaque pays où la musique est connue, un style particulier de mélodie, que le peuple de ce pays préfère à tout autre style. Cette préférence n'a rien de surprenant, & la différence qu'on aperçoit entre la mélodie d'un peuple & celle d'un autre, ne l'est peut-être pas plus que celle qui existe entre les deux langues. Ce qui l'est davantage, c'est l'expression particulière & distincte qui existe quelquefois dans la musique des différentes parties d'une même nation, dans les tours & les phrases de chant, & sur-tout dans l'expression musicale de deux sections d'un même état, d'une même province.

L'Ecosse fournit un exemple frappant de cette diversité. La mélodie native du haut pays & des îles de l'ouest, est aussi différente de celle de la partie du sud de ce royaume, que le langage Irlandois ou Herse l'est du langage Anglois ou Ecossois. En regardant comme prouvé & reconnu que les différens sentimens dont l'ame du musicien est remplie, donnent une expression différente & particulière à sa musique, on peut rendre raison de ce phénomène.

Les hauteurs de l'Ecosse forment une contrée pittoresque, mais en général très-mélancolique. Une longue étendue de déserts montagneux, couverts de bruyère, & souvent obscurcis par d'épais brouillards : des vallées étroites, peu habitées, & bornées par des précipices qui retentissent de la chute des torrens; un sol si rude, un climat si affreux, qu'il ne permet, dans plusieurs parties, ni les ressources du pâturage, ni les travaux de l'agriculture; le froissement lugubre des vagues le long des bras de mer & des lacs dont cette région est coupée; le bruit prodigieux que chaque changement de vent, chaque crue ou retraite des eaux peut élever dans un pays solitaire, rempli d'échos, de rochers & de cavernes; l'aspect bizarre & terrible d'un pareil paysage au clair de la lune. — De tels objets répandent sur l'imagination une sorte d'obscurité qui ne peut manquer de teindre

les pensées d'un habitant du pays dans les heures de silence & de solitude.

Que doit-on raisonnablement attendre des musiciens & des poètes de cette nation? Des chants qui expriment la joie, la tranquillité ou des passions douces? Non, leur style doit avoir été mieux assorti aux circonstances; & nous trouvons en effet qu'elles ont influé sur leur musique. La plus sauvage irrégularité paroît dans leurs compositions; l'expression en est guerrière, mélancolique, elle approche même du terrible. On peut en dire autant de leur poésie, à juger par les poëmes d'Ossian (1).

Quelques-unes des provinces méridionales de l'Ecosse présentent un aspect bien différent. Des montagnes élevées, mais riantes & couvertes de verdure; de clairs ruisseaux coulant à travers de longues & fertiles vallées, des arbres bien cultivés, tantôt isolés & solitaires, tantôt réunis en bosquets & en berceaux, & d'autres circonstances encore, particulières à ces provinces, les rendent propres au pâturage, favorables au loisir romantique & aux tendres passions.

Plusieurs des anciennes chansons écossoises, comme *Cowdenknows*, *Galashiels*, *Galawater*, *Etterick banks*, *Braes of yarrow*, *Bush above traquair*, *&c.* prennent leurs noms des ruisseaux, des villages & des montagnes qui bordent la Tweed, près de Melrose, région distinguée par une charmante variété de scènes champêtres, & qui, soit que l'on considère l'aspect du pays, ou le génie du peuple, peut assez justement être appelée l'Arcadie de l'Europe. Aussi toutes ces chansons ont-elles une expression douce & profonde d'amour, de tendresse & d'autres affections convenables à la tranquillité de la vie pastorale.

C'est une opinion commune, que ces chansons ont été composées par David Rizzio, musicien italien, & l'infortuné favori d'une Reine infortunée. Mais ce doit être une erreur: le style de la musique écossoise étoit fixé avant le règne de la Reine Marie; & l'on fait remonter par tradition les meilleurs de ces airs, à un temps bien plus éloigné.

On ne doit pas non plus supposer qu'un étranger, qui dans la dernière partie de sa vie se livra aux affaires, ait pu acquérir ou inventer un style musical aussi différent à tous égards de celui auquel il avoit été accoutumé dans sa patrie. La *mélodie* est tellement le caractère des airs écossois, qu'il est même douteux qu'ils eussent des basses avant ce siècle-ci, tandis que dans le temps de Rizzio, l'*harmonie* étoit l'étude favorite des compositeurs italiens. *Palestrina* lui-même, qui florissoit il y a deux cent cinquante ans, & qui obtint le glorieux titre de père de l'harmonie, s'attacha exclusivement au contrepoint; & lorsque Rizzio étudioit son art, la musique de Palestrina devoit être dans la plus haute faveur en Italie.

D'ailleurs, quoique le style de l'ancienne mélodie écossoise ait été bien imité par Oswald, & quelques autres musiciens écossois, on ne voit pas qu'aucun étranger en ait jamais saisi le véritable esprit. Le fameux *Geminiani*, grand admirateur des airs écossois, disoit qu'il avoit barbouillé plusieurs mains de papier, seulement pour essayer de composer une seconde partie au joli petit air connu en Ecosse sous le nom de *broom of Cowdenknows*.

Ajoutons encore que le *Tassoni*, auteur de la *Secchia rapita*, parle de cette musique, comme étant fort estimée des Italiens de son temps (1) & en attribue l'invention au roi Jacques d'Ecosse, opinion que peut avoir eue facilement un étranger, parce que tous les Rois écossois de ce nom, sur-tout le premier, le troisième, le quatrième & le cinquième, étoient savans en musique & en poésie.

Le témoignage du *Tassoni* prouve que cette musique est plus ancienne que Rizzio. On ne doit pas adopter pour cela ce qu'il dit de son inventeur: il faut croire tout aussi peu ceux qui donnent l'honneur de cette invention aux moines de Melrose. Il est plus probable que ces heureux chants naquirent parmi des hommes qui étoient véritablement pasteurs, & qui éprouvoient réellement les sentimens & les affections qui y sont si bien exprimés.

Rizzio peut avoir été l'un des premiers qui ait fait une collection de ces chants, ou bien il peut les avoir exécutés plus délicatement que les musiciens écossois de ce siècle, ou peut-être même avoir corrigé l'extravagance de certains passages: car on est frappé de la régularité de quelques-uns de ces airs, autant qu'amusé de l'air sauvage de quelques autres. Et dans l'un ou l'autre cas, on peut dire que la musique écossoise lui a de grandes obligations. Mais que ce style d'une mélodie pastorale, si différente de ce qu'étoit alors la mélodie italienne, & si particulière à tous égards, puisse avoir été établi ou inventé par lui, c'est ce qui paroît impossible.

L'opinion la plus générale attribue l'origine de cette ancienne musique écossoise aux Bardes, qui après avoir fleuri en Irlande & dans presque toutes les parties de l'Europe, passèrent en Ecosse & y portèrent leur poésie & leurs chants. Dans la haute Ecosse sur-tout, où les plus anciens airs Ecossois se sont conservés, chaque chef entretenoit jadis dans

(1) On a douté pendant quelque temps de l'authenticité de ces poëmes; mais on en doute moins aujourd'hui. On sait que plusieurs vieillards écossois du haut pays, encore vivans il y a dix ans, se rappeloient les avoir entendus dans leur jeunesse, & avoir ouï dire alors qu'ils étoient d'une haute antiquité.

(1) *Tassoni* étoit né en 1565.

ſa famille un Barde, dont l'emploi étoit de célébrer par ſes chants l'héroïſme de ſon patron, & les exploits de ſes ancêtres. Une autre fonction conſidérable de ces muſiciens & poètes domeſtiques, étoit de chanter la mort de celui qui les tenoit à ſes gages, & leurs compoſitions élégiaques étoient regardées comme d'une telle conſéquence pour l'ame des morts, que ceux qui étoient aſſez malheureux pour être privés de cette attention honorable, étoient ſuppoſés errer dans les épais brouillards qui s'élèvent au-deſſus des lacs.

La harpe étoit l'inſtrument des Bardes. Lorſqu'ils ceſſèrent d'être en faveur, lors même qu'ils furent preſque entièrement oubliés, leurs airs & leurs harpes continuèrent d'être préférés principalement dans la haute Ecoſſe. A la harpe ſuccéda la muſette ou *bag-pipe*, qui ſans être auſſi ancienne, eſt d'une très-haute antiquité chez les peuples du nord.

Cet uſage conſtant de la muſique dans les cérémonies funèbres, explique ſuffiſamment la teinte mélancolique & plaintive d'un grand nombre de ces anciens airs, qui ont un effet analogue à celui de la muſique en mode mineur, quoique, ſtrictement parlant, le ſyſtême actuel des modes & des tons ſoit entièrement moderne, & qu'il n'y ait qu'un très-petit nombre de ces airs qui puiſſe être accompagné d'un bout à l'autre ſur le mode mineur.

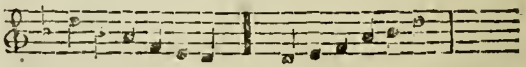
Dans ces airs mineurs en apparence, la ſeptième note n'étoit pas majeure, quoique la ſixième le fût quelquefois; (voyez *pl. de muſ. fig.* 145.) & l'air moduloit d'un ton à l'autre pour m'exprimer en termes modernes, ſans autre loi que celle de l'oreille du compoſiteur. Quelquefois un air très court finit dans un ton différent de celui où il a commencé; (*pl de muſ. fig.* 146.) & quelquefois il ſe termine dans l'harmonie de la quarte ou de la quinte du ton, au lieu de celle du ton même.

L'une des particularités les plus frappantes de la muſique écoſſoiſe, eſt l'omiſſion affectée de certaines notes de l'échelle, particulièrement de la quarte & de la ſeptième. (*pl. de muſ. fig.* 147.) Pluſieurs perſonnes ont attribué cette ſingularité au peu d'étendue des anciens inſtrumens dont les chants écoſſois étoient accompagnés. C'eſt le ſentiment d'un habile profeſſeur que j'ai conſulté à Londres, & que j'ai trouvé peu crédule ſur les merveilles qu'on attribue à la muſique des montagnes d'Ecoſſe.

« Souvent, m'a-t-il répondu, nous nous tourmentons, nous feuilletons, nous peſtons pour découvrir des ſciences là où il n'y a que de la routine, des réalités où il n'y a que de l'imagination, enfin quelque choſe où il n'y a rien. Les degrés par où la muſique écoſſoiſe a paſſé, tiennent aux degrés de perfection des inſtrumens qu'ils ont employés. Ce fut d'abord une eſpèce de harpe où la gamme n'étoit pas complette, & puis la muſette ou cornemuſe. Tous les Ecoſſois qui ont parlé de leur muſique, en ont parlé avec paſſion & non avec ſcience : on ne trouve dans ce qu'ils en diſent, que l'imagination exaltée des montagnards Calédoniens. Le ſentiment, l'imitation & l'ignorance ont préſidé à leurs productions muſicales : je penſe qu'il ne faut pas aller plus loin, &c. »

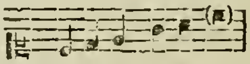
En admettant toute la ſévérité de ce jugement ſur la muſique écoſſoiſe, il reſte encore à faire ſur la ſuppreſſion de ces deux notes de la gamme, quelques obſervations & de ſinguliers rapprochemens.

L'ancien enharmonique des Grecs, dont Plutarque attribue l'invention à Olympus, & différent du genre enharmonique qui procédoit par quarts de ton, (voyez *Enharmonique.*) donnoit par la jonction des deux tétracordes la gamme mineure, dont la quarte & la ſeptième étoient retranchées. C'étoit dans le mode Dorien, qui répondoit à notre ton de *RE* naturel, une échelle ainſi diſpoſée:



Et c'eſt exactement l'ancienne échelle écoſſoiſe en ton mineur. Ce rapport eſt aſſez ſurprenant; en voici un autre qui ne l'eſt pas moins.

L'abbé Rouſſier, dans le ſecond article de ſon *Mémoire ſur la muſique des Anciens*, parle d'une ancienne échelle chinoiſe, compoſée de ſix notes, dont Rameau avoit fait mention. Elle a été conſervée en nombres; & ſelon l'interprétation de Rameau, qui applique les nombres aux quintes aſcendantes, ils produiſent cette même échelle écoſſoiſe en ton majeur, en ajoutant ſeulement une note pour completter l'octave. C, D, E, G, A, (c) ou bien:



L'abbé Rouſſier combat cette interprétation par des raiſons qui ſemblent aſſez plauſibles, mais que l'intérêt qu'il avoit à ſoutenir un ſyſtême peut rendre ſuſpectes, tandis que celles de Rameau, qui n'avoit aucun intérêt, ni par conſéquent aucun préjugé, établiſſent du moins une échelle fort naturelle, qui ſe trouve avoir un ſingulier rapport avec l'ancien enharmonique d'Olympus, & l'ancienne échelle écoſſoiſe, par ce retranchement de la quarte & de la ſeptième.

Le ſeul morceau de muſique chinoiſe que J. J. Rouſſeau ait cité, ſemble autoriſer l'échelle de Rameau. En le corrigeant tel qu'il doit être, & tel que nous le rétabliſſons au mot *Chinois*, (*pl. de muſ. fig.* 48.) d'après les obſervations du P. Amiot, on n'y trouve ni la quarte, ni la ſeptième du ton, & l'on pourroit en effet le prendre pour un ancien air écoſſois.

Il n'y a rien, dit M. Burney, qui donne un caractère plus marqué à la mélodie, que l'omission constante de certaines notes dans la gamme. En supposant même qu'on ne sût pas quelles notes les Grecs retranchoient dans leur ancien enharmonique, il n'en paroît pas moins généralement vrai, qu'en composant cette vieille musique grecque, qu Platon, Aristote & tous les auteurs mirent au-dessus de la musique plus moderne, les premiers musiciens se plaisoient à rompre la progression diatonique, & à omettre certaines notes dans la mélodie; qu'ainsi le genre des anciens airs grecs nationaux, avoit probablement beaucoup de rapport avec l'ancienne musique écossoise, comme il est clair que celle-ci en a beaucoup avec la musique des Chinois. (Voyez *Chinois.*)

Aucune nation n'a jamais appliqué la musique à un plus grand nombre d'usages utiles que les Ecossois, particulièrement dans le haut pays. On sait à quel point le son de leur musette, ou *bag-pipe*, les anime; on en a un exemple moderne, presque aussi fort, & certainement plus authentique que les traits les plus étonnans de la musique ancienne. A la bataille de Quebec, en 1760, tandis que les troupes angloises se retiroient en désordre, le général se plaignit à un officier supérieur du régiment de Fraser écossois, de la mauvaise conduite de son corps. « Monsieur, répond t l'officier avec chaleur, vous aviez très-mal fait de défendre aux joueurs de musette de jouer ce matin. Rien n'encourage autant les Ecossois du haut-pays dans un jour de bataille, & certainement, à présent même, ils seroient encore utiles. » On en fit l'expérience, & dès qu'ils entendirent leur musique nationale, ils se retournèrent, & se formèrent gaiment à l'arrière-garde.

Les hauts Ecossois modernes, comme les anciens Grecs, chantent en travaillant à tous les genres d'ouvrages. Les chants qui sont en usage dans les Hébrides & sur les côtes occidentales, sont appelés *Luinigs*: ils sont ordinairement courts & plaintifs; ce sont les femmes qui les chantent, sur-tout pendant ceux de leurs travaux où plusieurs sont employées ensemble, comme en trayant leurs vaches, en gardant les parcs de leurs moutons, en foulant le drap, en moulant le grain avec les moulins à bras, en fanant l'herbe, ou en coupant le bled. A Raasay, le docteur Johnson trouva les femmes qui moissonnoient selon leur coutume, tandis que les hommes lioient les gerbes; les coups de la faucille étoient marqués par le mouvement de la chanson des moissonneurs, qu'elles chantoient toutes ensemble.

Les hommes ont aussi leurs *Iorrums*, ou leurs chansons pour ramer; (Voyez *pl. de mus. fig.* 146.) ils en marquent les temps avec leurs rames; ce que les femmes font aussi avec les instrumens dont elles se servent dans leurs travaux. Quand les mêmes airs sont chantés dans les heures de repos, on marque la mesure par le mouvement d'une serviette que prennent tous ceux qui chantent. Il y en a un qui conduit les autres; mais a un certain endroit de l'air il s'arrête pour prendre haleine. Alors les autres continuent & achèvent l'air, en y joignant en chœur des mots & des syllabes, qui n'ont en général aucun sens.

Ils aiment aussi passionnément à entendre jouer de la musette pendant leurs repas; & un voyageur qui visite un chef de la haute Ecosse, est ordinairement régalé de quelques airs nationaux, tandis qu'il est à table.

Il y a quelque chose de particulier dans la musique des habitans de S. Kilda, quoique leur seul instrument soit l un des plus méprisables qui existent, c'est-à-dire, la harpe juive, ou sans pédales. Les muses de S. Kilda sont aussi simples que ses habitans. A la fin de la saison de leur pêche, lorsque les provisions d'hiver de cette petite république sont déposées en sureté dans une maison destinée à cet usage, & qu'ils nomment *Tigh-a-barrha*, ils s'y rassemblent tous comme dans le lieu le plus spacieux de leurs possessions, & tiennent une assemblée solennelle; ils chantent avec des mouvemens de joie & de reconnoissance un de leurs meilleurs airs, dont les paroles disent à-peu-près: « Que voudrions-nous avoir de plus? il y a une provision abondante de poissons de toute espèce (ils nomment ici tous les poissons) gardés pour nous dans Tigh-a-barrha. » Cette chanson grossière donne à réfléchir aux philosophes, & ne doit pas leur être indifférente, puisqu'elle est l'expression de la joie d'un peuple simple, laborieux, & qu'elle donne en quelque sorte la mesure du bonheur qui peut suffire à l'homme.

Parmi les airs du bas-pays, il y en a quelques-uns qui ne le cèdent point à ceux des montagnes. L'un des plus connus est celui qui a pour titre *Cold and Raw*. (*pl. de mus. fig.* 147.) Voici l'anecdote qui lui a donné de la célébrité. La Reine Marie, femme de Guillaume III, désirant un après-dîner d'entendre de la musique, envoya chercher M. Goslin, gentilhomme de sa chapelle, Mistriss Arabelle Hunt, qui avoit une belle voix, & le fameux Henri Purcell. Après qu'ils eurent exécuté quelques morceaux de musique nouvelle, la Reine qui commençoit à en être lasse, dit à Mistriss Hunt de chanter l'ancienne Ballade écossoise, *Cold and Raw*, ce qu'elle fit en s'accompagnant avec le luth, au grand déplaisir de Purcell, qui resta sans emploi au clavecin. Pour faire connoître qu'il n'en avoit pas perdu la mémoire, il fit de l'air de cette chanson la basse d'un mouvement de la première ode qu'il mit en musique pour le jour de la naissance de la Reine.

Il est extrêmement difficile de se procurer de ces anciens airs dans leur simplicité primitive. Souvent

parmi plusieurs copies, toutes notées par des gens du pays, il n'y en a pas deux qui soient parfaitement semblables, & il n'est pas toujours aisé de reconnoître quelle est la plus exacte. Quelques airs originairement composés pour la harpe, ont pu être considérablement altérés pour s'accommoder à la musette. D'autres ont été travaillés par les musiciens modernes, qui souvent les ont peut-être moins perfectionnés que gâtés.

Ceux que j'ai choisis pour exemples dans cet article sont tous exempts de ces altérations; ils m'ont été certifiés originaux par des Ecossois amateurs zélés de leur musique nationale. Il en est de plus agréables, mais non de plus authentiques.

(*M. Ginguené.*)

EFFET. *s. m.* Impression agréable & forte que produit une excellente musique sur l'oreille & l'esprit des écoutans : ainsi le seul mot *effet* signifie en musique un grand & bel *effet*. Et non-seulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*effet;* mais on y distinguera, sous le nom de *chose d'effet*, toutes celles où la sensation produite paroît supérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître sur le papier les choses d'*effet;* mais il n'y a que le génie qui les trouve. C'est le défaut des mauvais compositeurs & de tous les commençans, d'entasser parties sur parties, instrumens sur instrumens, pour trouver l'*effet* qui les fuit, & d'ouvrir, comme disoit un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux, & si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, sans *effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche sur les partitions des grands maîtres ces *effets* sublimes & ravissans que produit leur musique exécutée. C'est que les menus détails sont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne vous amuse point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il vous émeut par de grands *effets*, & que la force & la simplicité réunies forment toujours son caractère. (*J. J. Rousseau.*)

Effet. L'une des parties de la musique les plus mobiles, les plus susceptibles des vicissitudes du temps, c'est l'*effet*. Comme il n'est rien par lui même, mais seulement par une impression faite sur les organes, il existe à différens degrés, selon que ces organes ont plus ou moins de délicatesse & de culture, selon qu'ils ont été frappés plus ou moins habituellement par des émotions antérieures, & que l'exercice, ou si l'on veut l'expérience de l'oreille, a resserré ou accru le cercle de ses sensations, & pour ainsi dire de ses besoins.

Le premier, qui ayant une sensation forte à faire naître après une sensation douce, non content de donner tout-à-coup à son harmonie une marche, une combinaison moins commune, moins prévue, fit tomber fortement sur le même accord tout son orchestre à-la-fois, produisit sans doute un *effet* prodigieux.

Le premier, qui pour prolonger une expression de terreur, fit bruire à sons répétés les notes les plus basses de tous les instrumens à cordes, dut faire frissonner son auditoire; & si quelqu'un entreprit alors de décrire cet *effet* d'orchestre, il put dire sans trop d'exagération, qu'en écoutant ces sons terribles, les cheveux dressoient à la tête. Des sons doux, lents, soutenus, succédant à ces secousses violentes, produisirent une sorte d'enchantement, & cette alternative de douceur & de force dut suffire long-temps à des auditeurs novices & sensibles.

Ces morceaux des premiers maîtres se sont conservés pour la plupart; qu'on les exécute aujourd'hui, on les trouvera sans *effet*. Les instrumens à vent dont on faisoit alors peu d'usage, dont plusieurs même n'étoient pas connus, ont, à mesure qu'ils étoient introduits dans l'orchestre, fait connoître des *effets* nouveaux. En Italie, encore aujourd'hui, les bassons, les cors, les haut-bois, rarement les flûtes, plus rarement encore les clarinettes, et jamais ces trois derniers instrumens à la fois, sont tout ce qui, joint aux instrumens à cordes, sert à produire les plus grands *effets*. A l'opéra de Paris, il nous faut à la fois flûtes, haut-bois, clarinettes, cors & bassons; plus des timballes maudites, sans lesquelles point d'*effet* pour le plus grand nombre des oreilles, & avec lesquelles, sauf quelques marches ou quelques bruits de guerre, il ne peut y avoir de véritable sensation musicale.

M. Gluck y a de plus fait ajouter des *tromboni*, qui dans plusieurs morceaux d'Alceste firent un *effet* nouveau, terrible, & tout-à-fait convenable aux objets représentés. Mais l'oreille s'y est faite ensuite; on les emploie par-tout à l'opéra : ils ont même passé dans d'autres orchestres, & bientôt il n'y aura plus pour nous de musique d'*effet* sans tromboni. Il n'y a pas de raison pour ne pas chercher maintenant chez des nations barbares les instrumens les plus extraordinaires, pour faire une ou deux fois un *effet* surprenant, unique, qui bientôt deviendra commun.

(*M. Ginguené.*)

EFFETS *de la musique chez les anciens.* Si l'on vouloit entasser ici toutes les histoires qui ont été rapportées par les historiens & les philosophes les plus graves et les plus respectables de la Grèce & de Rome, relativement au pouvoir moral, médicinal & surnaturel de l'ancienne musique, cet article seroit aussi rempli des miracles des musiciens, que la légende dorée l'est des miracles des saints. Il suffira de recueillir & d'examiner sommairement les principaux faits ra-

contés par les anciens auteurs, & soutenus par les modernes. On peut les ranger en trois classes.

1°. Les effets de l'ancienne musique sur la civilisation & sur les mœurs.

2°. Sur les passions.

3°. Sur les maladies.

Parmi les *effets* de la première classe, un des plus singuliers & des plus frappans, est rapporté par l'historien Polybe, écrivain respectable par son exactitude & par sa gravité. Après avoir parlé de quelques actes de cruauté & d'injustice, exercés par les Etoliens contre les habitans de Cynœtha leurs voisins, il ajoute que jamais peuple ne mérita si bien d'être traité cruellement que les Cynœthéens, qui seuls de tous les peuples de l'Arcadie, avoient conservé des mœurs féroces & sauvages, tandis que les autres Arcadiens étoient distingués dans la Grèce par leur humanité, leur hospitalité & leur respect pour les dieux. La raison que Polybe donne de cette différence, c'est que les Cynœthéens étoient le seul peuple d'Arcadie qui eut aboli une institution sagement établie par leurs ancêtres, & parfaitement adoptée au genre & aux dispositions particulières des peuples de cette contrée, c'est-à-dire, la science & l'exercice de la musique; de cette véritable & parfaite musique, ajoute l'historien, qui est utile en effet dans tous les états, mais qui est absolument nécessaire aux habitans de l'Arcadie.

« ... Il ne faut pas croire que les premiers Arcadiens agirent sans une forte nécessité, lorsque malgré la rigidité & l'austérité de leur vie & de leurs mœurs dans tous les autres points, ils incorporèrent cet art dans l'essence même de leur gouvernement; lorsqu'ils obligèrent non-seulement les enfans, mais les jeunes gens, jusqu'à l'âge de trente ans, à persévérer dans l'étude constante & dans la pratique de cet art, & qu'ils établirent des fêtes publiques où la musique jouoit le premier rôle, en célébrant les louanges des dieux & des héros.

« Les anciens n'établirent point ces usages pour en faire des instrumens du luxe & d'une indolente oisiveté; mais ils considérèrent la vie pénible & laborieuse à laquelle les Arcadiens étoient accoutumés, & l'austérité naturelle de leurs mœurs, qui provient de l'air froid & pesant dont la plus grande partie de leur province est couverte, & ce fut pour adoucir ces dispositions naturelles qu'ils fondèrent des fêtes & des sacrifices publics ou les deux sexes étoient réunis & se livroient ensemble aux plaisirs de la danse & de la musique. Mais les Cynœthéens abolirent tous ces arts, quoique l'air qu'ils respiroient, & la situation de leur ville, étant les plus défavorables de toute l'Arcadie, leur rendissent ces remèdes plus nécessaires: aussi furent-ils continuellement engagés dans des querelles & des guerres intestines, jusqu'à ce qu'ils devinrent enfin si cruels & si sauvages, que parmi toutes les villes de la Grèce, il n'y en eut aucune où il se commît jamais de crimes aussi nombreux & aussi énormes....

« Cela suffit, dit l'historien en finissant, pour rappeler aux Arcadiens, que la musique fut d'abord établie dans leur gouvernement, non par un vain amour du plaisir, mais par des motifs assez solides pour les engager à n'en abandonner jamais la pratique. Les Cynœthéens peuvent aussi tirer quelque avantage de ces réflexions; & si les dieux leur accordent de meilleurs sentimens, ils retourneront leur esprit vers la culture des arts qui peuvent adoucir leurs mœurs, & particulièrement de la musique, seuls moyens par lesquels ils puissent espérer de dépouiller cette férocité brutale qui les a distingués si long-temps. »

Quoique Polybe semble attribuer ici à la musique seule ces admirables effets, il est probable qu'une partie au moins en étoit due à la poésie dont elle étoit accompagnée; & qui remplie de gravité, de majesté, de piété & de respect envers les dieux & les héros dont elle célébroit les bienfaits & les actions glorieuses, devoit avoir une grande influence sur l'ame des jeunes gens, dans l'éducation desquels on donnoit une part si considérable à ces deux arts réunis.

On sait qu'Homère place un musicien auprès de Clytemnestre pendant l'absence d'Agamemnon, pour gardien de sa chasteté; & qu'Egisthe ne put faire aucun progrès dans l'ame de cette reine, jusqu'à ce qu'il eût éloigné ce musicien, dont les chants lui présentoient sans cesse les images de la vertu. Mais c'est encore à la poésie qu'il faut attribuer ces leçons de chasteté, que la musique n'auroit pu donner sans elle. Comme tous les poètes étoient alors musiciens, & qu'ils chantoient eux-mêmes leurs vers, on les appeloit indifféremment chanteurs & poètes.

Mais en prenant même à la lettre le récit de Polybe & les vers d'Homère, ils prouveroient plutôt, à une si haute antiquité, la sensibilité des Grecs, que l'excellence de leur musique. Car il ne faut pas oublier que la lyre des Grecs n'avoit d'abord que trois ou quatre cordes, que pendant plusieurs siècles elle n'en eut tout au plus que sept ou huit; que la voix étoit réglée & gouvernée pour ainsi dire par ce petit nombre de sons; que cependant ces effets miraculeux de la musique sur les mœurs sont attribués à ces temps obscurs & fabuleux où l'on doit supposer que l'art étoit dans son enfance, & où les auditeurs étoient pour le moins aussi ignorans que les chanteurs.

Passons maintenant aux *effets* de la musique sur les passions.

Plutarque, dans son *Dialogue sur la Musique*, dit que Terpandre, par le secours de cet art, appaisa une violente sédition à Lacédémone. Il rapporte, dans

sa vie de Solon, que ce célèbre législateur, en chantant une élégie d'une centaine de vers qu'il avoit composés lui-même, excita les Athéniens, ses compatriotes, à renouveler la guerre contre les Mégariens, & les enflamma de telle sorte qu'ils ne prirent de repos qu'après la prise de Salamine, qui étoit l'objet de la guerre. Diogène-Laërce, Pausanias & Polyen, attestent le même fait.

Pythagore, si l'on en croit Boëce, voyant un jeune étranger pris de vin, & dans une rage si violente qu'il étoit sur le point de mettre le feu à la maison de sa maîtresse, qui lui avoit préféré son rival; voyant sur-tout qu'il étoit encore animé par le son d'une flûte, qui jouoit sur le mode Phrygien, ordonna à la joueuse de flûte, de changer de mode, & de jouer sur un ton grave & doux, & suivant la mesure qu'on donnoit ordinairement au spondée; aussi-tôt le jeune homme reprit sa tranquillité & sa raison. On attribue un trait du même genre à Damon, maître de musique de Socrate; & Empédocle passoit pour avoir aussi prévenu un meurtre, par le son de sa lyre.

Plutarque rapporte d'Antigenide, ce que d'autres disent de Timothée, qu'en jouant devant Alexandre un air très-animé, il enflamma tellement le courage de ce prince, qu'il se leva sur le champ de table, & saisit ses armes.

Le peintre Théon, qui connoissoit la vertu de cette musique martiale, eut l'adresse de s'en prévaloir, en exposant un tableau où il avoit représenté un soldat prêt à fondre sur l'ennemi; il prit, dit Elien, la précaution de faire sonner la charge, par un joueur de flûte; & dès qu'il vit les spectateurs suffisamment animés par cette musique, il découvrit son tableau, qui excita une admiration universelle.

Thucydide, cité par Aulugelle, dit que lorsque les Lacédémoniens marchoient au combat, un flûteur, *Tibicen*, les précédoit en jouant une musique douce, pour tempérer leur courage, de crainte que par trop d'ardeur & de témérité, ils ne se précipitassent avec une impétuosité aveugle: car en général, leur courage avoit plutôt besoin d'être reprimé qu'excité. Cependant dans un engagement avec les Messéniens, ils étoient près d'être vaincus, quand le célebre Tyrthée, qui ce jour là jouoit de la flûte à la tête des troupes, les voyant prendre la fuite, quitta sur le champ le mode Lydien, & joua sur le mode Phrygien, qui ranima si bien leur courage, amolli par le mode précédent, qu'ils remporterent une victoire complette.

Ne disputons point sur la vérité de tous ces faits, mais recherchons si dans ces premiers âges, il étoit nécessaire que l'art fût parvenu à une grande perfection, pour opérer avec tant de puissance.

La lyre de Terpandre, lorsqu'il appaisa cette sédition à Sparte, ne faisoit qu'accompagner sa voix. Il étoit excellent poète, & il est probable que, dans cette occasion, ses vers furent plus persuasifs que sa musique. On a déja remarqué combien la mélodie & la modulation étoient alors bornées par le peu d'étendue de la lyre; quelque desir qu'eût Terpandre d'en étendre les limites, il ne fut pas sans doute assez imprudent pour s'exposer une seconde fois à la peine que les Ephores lui avoient déja fait subir pour y avoir ajouté une seule corde.

La disposition guerrière où Solon trouva la jeunesse Athénienne, & les accens persuasifs de son élégie, qui tiroit un nouvel intérêt & un nouveau pathétique des circonstances, contribuèrent sans doute autant que la musique à la prise de Salamine. La mélodie bornée alors à un petit nombre de notes, étoit peu susceptible de variété, & le rhythme du vers élégiaque, réglé seulement par le dactyle, le spondée, & quelquefois l'anapeste, le rendoit moins propre aux grands *effets* que le vers lyrique.

Le pouvoir attribué à la flûte dans l'aventure de Pythagore, perd beaucoup de son merveilleux, quand on considère que ce pouvoir s'exerçoit seulement sur des gens troublés par les fumées du vin. Aujourd'hui même, il seroit peu difficile de rendre furieux par le son d'un tambour & d'un mauvais haut-bois, une troupe de jeunes gens ivres: mais après ce premier accès de rage, si le haut-bois jouoit sur un ton plus grave, & retardoit la mesure par degrés, nous verrions bientôt nos braves se rallentir, s'assoupir même, sans être tentés d'en avoir une plus haute idée de la musique ni de l'exécution.

Quant au pouvoir particulier de la flûte de Timothée ou d'Antigenides sur Alexandre, est-il donc étonnant qu'un prince jeune & guerrier, extrêmement sensible aux charmes de la musique, entendant jouer une charge ou une marche militaire, se soit aussitôt levé de table, ait saisi ses armes, & dansé la pyrrhique? Falloit-il que le talent du musicien fût extraordinaire & la musique merveilleuse, pour produire un *effet* si naturel? Un prince de Thrace, dont parle Xénophon, liv. VII, fut animé de la même manière par le son de flûtes & de trompettes, faites d'une peau de bœuf sans apprêt. Il dansoit avec autant d'impétuosité & de vîtesse, que s'il eût tâché d'éviter un trait lancé contre lui. Doit-on croire pour cela que dans la ville de Cérasonte, où l'on dit que le fait arriva, la musique fût parvenue à un plus haut degré de perfection qu'ailleurs?

On ne doit non plus rien conclure en faveur de la musique & des musiciens, qui sous le règne d'Eric II, roi de Danemarck, avoient, si l'on en croit Saxon le grammairien, le pouvoir de mettre en fureur ceux qui les écoutoient: car c'étoit dans un siècle & dans un pays barbare, où la musique l'étoit autant que les

mœurs. Toute imparfaite qu'elle étoit, son pouvoir sur les passions étoit pourtant le même qu'au siècle d'Alexandre. On prétend que la musique produisit les mêmes *effets* à la cour de Léon X; il est vrai qu'elle commençoit à sortir de la barbarie, quoique bien éloignée de l'état de perfection où elle est aujourd'hui.

Tout cela prouve que la meilleure musique de chaque siècle, quelque grossière & imparfaite qu'elle soit, a toujours un grand pouvoir sur les affections humaines, & qu'elle passe dans ce même siècle pour être délicieuse, parfaite, inimitable. De là le éloges hyperboliques qu'on a faits dans tous les temps & dans tous les pays, d'une musique qui, dans les âges suivans, devient insupportable aux gens de goût; & peut-être que plus le siècle & la musique sont barbares, plus ses *effets* sont puissans.

Voici un trait qui pourroit autoriser cette opinion.

Un voyageur célèbre (M. le Vaillant) au milieu des déserts de l'Afrique, donnant à toute sa suite, composée de Hottentots, une petite fête, s'aperçoit qu'il leur a distribué trop de tabac, qu'ils vont tous s'enivrer. Pour leur faire quitter leurs pipes, il a recours à la musique; mais à quelle musique? « Je me fis apporter, dit-il, un petit coffret, que je plaçai sur mes genoux. Je l'ouvris: jamais charlatan n'y eût mis autant d'adresse & de mystère. J'en tirai ce noble & mélodieux instrument, assez commun dans quelques provinces, & qu'on voit dans les mains des écoliers & du peuple, en un mot une *Guimbarde*. »

« Je commençois à peine un air de pont-neuf, que je vis tout mon monde descendre silencieusement les pipes & me considérer bouche béante, le bras à demi tendu, les doigts écartés, dans l'attitude de ces gens qu'une bonne vieille vient d'ensorceler. Mais leur extase n'égaloit point encore leur plaisir; toutes les oreilles dressées, & les têtes immobiles, penchées de mon côté, ne perdoient pas le moindre son de l'instrument; ils ne purent tenir à leur enthousiasme: chacun insensiblement quitte sa place pour s'approcher & jouir de plus près; je crus voir le moment où tous ensemble alloient se prosterner devant le dieu qui opéroit ces prodiges: je riois en moi même comme un fou, & faisois mes efforts pour ne pas éclater; ce qui eût bientôt dissipé le prestige. »

« Quand je l'eus savouré à mon aise, je me saisis de celui de mes gens qui se trouvoit le plus près de moi; & l'armai de mon luth merveilleux. J'eus beaucoup de peine à lui faire comprendre la manière de s'en servir: lorsqu'il y fut tant bien que mal arrivé, je le renvoyai à sa place. Je m'étois bien douté que les autres ne seroient contens que lorsqu'ils auroient aussi chacun le leur. Je distribuai donc autant de guimbardes que j'avois de Hottentots à ma suite; & ramassés ensemble, les uns faisant bien, les autres faisant mal, d'autres plus mal encore, ils me régalèrent d'une musique à épouvanter les furies. Jusqu'à mes bœufs, inquiétés de ce bourdonnement affreux, & qui se mirent à bouger, tout mon camp fut le théâtre d'un charivari dont rien n'offre l'exemple. C'étoit, de toutes parts, l'image d'un vrai jour de sabbat. »

« A l'air de stupéfaction dont je les avois frappés; en essayant moi-même l'instrument ridicule, je m'étois persuadé qu'on étonne de simples esprits avec de bien simples moyens; & malgré tout ce que raconte l'histoire des grands talens d'Orphée, & des miracles de sa musique, je suis toujours tenté de faire honneur aux poëtes de cette lyre harmonieuse, que leur seule imagination a divinisée. » (*Voyage de M. le Vaillant, en Afrique.*)

Reste l'influence médicale de la musique, ou son pouvoir sur les maladies.

Martianus Capella, nous assure que le chant pouvoit guérir de la fièvre, & qu'Asclépiade guérissoit la surdité par le son de la trompette. Ainsi le même bruit qui auroit pu occasionner cet accident à quelques hommes, en étoit, pour d'autres, le meilleur spécifique! C'est la vipère qui guérit ses propres morsures. Plusieurs modernes ont assuré que les sourds entendent mieux dans un grand bruit; & le docteur Willis en particulier, parle d'une femme qui ne pouvoit rien entendre que lorsqu'on battoit du tambour. Son mari avoit pris un tambour à son service, pour jouir du plaisir de causer avec elle.

Mais pour revenir aux anciens, si nous en croyons le témoignage de Plutarque, Thalétas, de Crète, délivra les Lacédémoniens de la peste par la douceur de sa lyre. On trouve dans d'autres auteurs une foule de traits semblables: c'est Xénocrate qui employe le son des instrumens pour guérir les maniaques; c'est Théophraste qui assure que la musique est un souverain remède pour l'affoiblissement & le dérangement de l'esprit, & que le son de la flûte peut guérir l'épilepsie & la goutte sciatique. Galien ordonne sérieusement de jouer de la flûte sur la partie souffrante, à-peu-près comme on y applique les bains de vapeurs. Le son du même instrument étoit encore un spécifique pour la morsure des vipères, selon Théophraste & Démocrite. Aristote accorde à la musique le pouvoir d'adoucir les châtimens. Les Tyrrhéniens, dit-il, ne fouettent jamais leurs esclaves qu'au son de la flûte: ils regardent comme une preuve d'humanité de donner ce contre-poids à la peine qu'ils leur font subir; & pensent que ce te diversion leur fait perdre toute idée de supplice. Ajoutons à cela ce que dit Julien Pollux, que dans les vaisseaux à trois rangs de rames, il y avoit un *fluteur*, non-seulement pour marquer le temps & la cadence pour chaque coup de rames; mais pour amuser & flatter les rameurs par la douceur de la mélodie. C'est cet usage qui a fait

dire à Quintilien, que la musique est un don de la nature, qui nous fait supporter avec plus de patience la peine & le travail.

M. Burette, dont l'opinion doit avoir d'autant plus de poids dans cette matière, qu'il étoit médecin de profession, après avoir examiné & discuté tous les faits, regarde comme possible que la musique en donnant aux nerfs, aux fibres & aux esprits animaux, des secousses & des vibrations réitérées, ait pu être employée pour la guérison de certaines maladies. Mais il ne croit pas que la musique ancienne possédât cette vertu plus éminemment que la moderne: il croit plus tôt que la musique la plus grossière & la plus commune, est aussi capable d'opérer utilement dans ces occasions, que la plus raffinée & la plus parfaite. Les sauvages de l'Amérique prétendent faire les mêmes cures par le bruit & l'informe jargon de leurs instrumens grossiers; & dans la Pouille, où l'on dit que la piqûre de la tarentule se guérit par le moyen d'une musique qui excite le desir de danser, on emploie pour cela un air commun, qui pour l'ordinaire est joué le plus grossièrement du monde. M. Burette, ainsi que le docteur Mead, Baglivi, & tous les savans de ce temps là, semblent n'avoir pas douté de ce fait de la tarentule : mais des recherches philosophiques & curieuses ont prouvé depuis, qu'il étoit fondé sur la charlatannerie & sur la fraude. (Voyez Serrao, *della tarentola*, *overo falangio di Puglia*.

Il faut une forte dose de crédulité pour croire possible que la musique ait pu guérir la peste. Pour expliquer ce prodige opéré par Thaletas, il faut donc considérer quelques circonstances que Plutarque ne rapporte pas. D'abord il est certain que ce poète fut reçu parmi les Lacédémoniens, pendant la peste, par ordre de l'oracle; que d'après le motif qui l'avoit appelé, toute la poésie des hymnes qu'il chantoit devoit consister en prières & en supplications pour détourner la colère des dieux loin de ce peuple, qu'il exhortoit sans doute à des sacrifices, des expiations, des purifications, & autres actes de piété. Toutes ces cérémonies superstitieuses ne pouvoient manquer d'agiter les esprits de la multitude, & de faire à-peu-près les mêmes *effets* qu'ont souvent produit, chez quelques nations modernes, & dans des temps malheureux, des jeûnes, des processions, qui exaltoient le courage & ranimoient l'espérance. La maladie, ayant probablement atteint son plus haut point de malignité quand le poète musicien arriva, dut ensuite devenir moins contagieuse par degrés : enfin cessant d'elle-même, parce que l'air devenu plus vif emporta les semences de la contagion, & recouvra sa pureté, l'extirpation de la maladie fut attribuée par le peuple, à la musique de Thaletas, qu'il avoit regardé comme le seul médiateur qui put obtenir sa délivrance.

M. Burette pense qu'il est aisé de concevoir que la musique peut réellement, sinon guérir, du moins soulager les douleurs de sciatique, & cela indépendamment du plus ou du moins d'habileté du musicien. Il suppose que cela peut se faire de deux manières. La première en flattant l'oreille & détournant l'attention; la seconde en occasionnant des oscillations & des vibrations dans les nerfs, lesquelles peut-être peuvent donner un mouvement aux humeurs, & dissiper les obstructions qui causent la maladie. De cette façon, l'action des sons de la musique sur les fibres du cerveau, & sur les esprits animaux, peut quelquefois adoucir & soulager les souffrances des épileptiques & des lunatiques, & même calmer les plus violens accès de ces deux cruelles maladies; si l'antiquité cite des exemples de ce pouvoir, nous pouvons y en opposer quelques-uns du même genre, qu'on dit avoir été produits par notre musique, & par une musique qui n'étoit pas du genre le plus exquis. Outre M. Burette, plusieurs philosophes, médecins & anatomistes modernes, ont cru, comme les anciens poètes & les anciens historiens, que la musique a le pouvoir d'affecter non-seulement l'ame, mais le systême nerveux, de manière à pouvoir procurer un soulagement passager dans certaines maladies, & même opérer à la fin une cure radicale.

Dans les mémoires de l'académie des sciences, 1707 & 1708, on trouve l'exposition de plusieurs maladies, qui après avoir vaincu & déconcerté les remèdes les plus efficaces, communément en usage, avoient enfin cédé à la douce impression de l'harmonie; M. de Mairan, dans les mémoires de la même académie, 1737, dit que, c'est la connexion mécanique & involontaire entre l'organe de l'ouie & les consonnances excitées dans l'air extérieur, jointes à la communication rapide des vibrations de cet organe avec tout le systême nerveux, que nous devons la cure des affections spasmodiques, & des fièvres accompagnées de délire & de convulsions, dont ces mémoires fournissent plusieurs exemples.

Le savant docteur Bianchini, professeur de médecine à Udine, a rassemblé tous les passages épars dans les anciens auteurs, relativement à l'application médicinale de la musique. Dans cet ouvrage, intitulé: *La Medicina d'Asclepiade, per ben curare Malatie acute*, on voit que la musique fut employée comme un remède par les Egyptiens, les Hébreux, les Grecs & les Romains, non-seulement dans les maladies aigues, mais aussi dans les chroniques. Cet auteur cite plusieurs faits arrivés à sa connoissance, dans lesquels la musique avoit eu les meilleurs *effets*; mais dont l'honneur apparrenoit plus proprement à la musique moderne qu'à l'ancienne.

Il n'y en a point de plus frappant que la guérison de Philippe V, roi d'Espagne, attribuée au chant de Farinelli, & que j'ai rapportée dans mon article *Chanter*. (Voyez ce mot.)

A ce trait, cité par tous les auteurs qui ont écrit

ſur la muſique, j'en puis joindre un moins connu & qui ne mérite pas moins de l'être. La princeſſe *Belmonte*, morte à Naples il y a peu d'années, dans un âge très-avancé, ayant perdu, jeune encore, le prince, ſon mari, qu'elle aimoit paſſionnément, fut réduite, par l'excès de ſa douleur, à un état qui fit craindre pour ſa vie. Ce qui rendoit cet état plus dangereux, c'eſt qu'elle ne proféroit pas une plainte & ne verſoit pas une larme. Déja plus d'un mois s'étoit écoulé, ſans qu'il y eut le moindre changement, le moindre adouciſſement à cette poſition effrayante. Seulement vers la chûte du jour, on portoit la malade dans ſes jardins ; mais, ni l'aſpect du plus beau ciel, ni la réunion de tout ce que l'art ajoutoit ſous ſes yeux aux charmes de la nature, ni même l'attendriſſante obſcurité du ſoir, rien ne pouvoit amener en elle ces émotions douces qui donnant une iſſue à la douleur, lui ôtent ce qu'elle a de poignant & d'inſupportable.

Le célèbre Raff, paſſant alors à Naples pour la première fois, voulut voir ces jardins, célèbres par leur beauté : on le lui permit ; mais en lui recommandant de ne pas approcher de tel boſquet où étoit alors la princeſſe. Une des femmes de ſa ſuite ſachant que Raff étoit dans le jardin, propoſa à madame de Belmonte, non pas de l'entendre, mais de le voir & de lui permettre de venir ſaluer ſon alteſſe. Elle refuſa d'abord, mais après de nouvelles inſtances, elle ſe laiſſa fléchir. Raff approcha : en l'allant chercher on lui avoit fait ſa leçon. Après quelques momens de ſilence, la même femme pria la princeſſe de permettre qu'un chanteur ſi fameux, qui n'avoit jamais eu l'avantage de chanter devant elle, pût au moins lui faire entendre le ſon de ſa voix, & ſeulement quelques ſtrophes d'une chanſon de Rolli ou de Métaſtaſe ; le refus n'ayant pas été poſitif, Raff interpréta ce ſilence, & s'étant placé un peu à l'écart, il chanta le premier couplet d'une chanſon très-touchante, de Rolli, qui commence par ce vers :

Solitario boſco ombroſo.

Sa voix qui étoit alors dans toute ſa fraîcheur, & l'une des plus belles & des plus touchantes que l'on ait entendues, la mélodie ſimple, mais expreſſive de ce petit air, les paroles parfaitement adaptées au lieu, aux perſonnes, aux circonſtances, tout cela enſemble eut un tel pouvoir ſur des organes qui ſembloient depuis long-temps fermés & endurcis par le déſeſpoir, que les larmes coulèrent en abondance. Elles ne s'arrêtèrent point pendant pluſieurs jours, mais ce fut ce qui ſauva la malade, qui ſans cette effuſion ſalutaire, eût immanquablement perdu la vie.

(*M. Ginguené.*)

EFFORT. (*Voix*) Défaut qui eſt dans le *chant* le contraire de l'aiſance ; on le fait par une contraction violente de la glotte : l'air pouſſé hors des poumons, s'élance dans le même temps, & le ſon alors ſemble changer de nature ; il perd la douceur dont il étoit ſuſceptible, acquiert une dureté fatigante pour l'auditeur, defigure les traits du chanteur, le rend vacillant ſur le ton, & ſouvent l'en écarte.

C'eſt de tous les défauts, qu'on peut contracter dans le chant, le plus dangereux, & celui dont on revient le moins dès qu'on l'a une fois contracté. Il ne faut pas même diſſimuler que c'eſt celui vers lequel on a le plus de propension dans notre chant dramatique. Tels ſont les cris au théâtre de la comédie Françoiſe.

Les grandes voix, leur volume, ſont à peu-près tout ce qu'applaudit la multitude ; elle eſt ſurprise par un grand ſon, comme elle eſt ébranlée par un cri. Les acteurs médiocres crient pour lui plaire, les chanteurs communs forcent leurs voix pour la ſurprendre.

On reviendra tôt ou tard en France, de l'erreur des grandes voix : mais il faut attendre que le chant du théâtre ait pris les accroiſſemens dont il eſt ſuſceptible. Dès qu'il ceſſera d'être lourd, il faudra bien qu'on croie qu'il n'y a de vraies voix que celles qui ſont légères. (Voyez *Récitatif*, *légèreté*.)

(*Cahuſac.*)

* C'eſt faute d'être aſſez perſuadé de cette vérité, que les chanteurs François ont conſervé une mauvaiſe méthode, ſur-tout au théâtre. Cahuſac accuſe les grandes voix de ſe forcer, de faire des *efforts* : il ſe trompe ; ce ſont les voix faibles qui s'efforcent de paroitre volumineuſes. Les grandes voix n'ont pas beſoin *d'efforts* ; mais il n'en eſt pas moins vrai qu'à l'Opéra François, les voix les plus ſonores crient et ſe gâtent pour paroitre encore plus fortes.

Il ne faut donner de voix que ce qui eſt néceſſaire pour être entendu, & ce n'eſt pas un grand volume de voix qui peut y parvenir, mais une articulation pure & diſtincte. Dès qu'une voix ſurpaſſe ſes moyens, elle s'altère, & ſi elle paroit plus forte, elle a certainement d'autant moins de douceur & d'agrément ; ainſi on perd d'un côté ce qu'on paroit gagner de l'autre, mais la perte réelle eſt bien au-deſſus de ce qu'on ſemble acquérir.

Les acteurs de l'Opéra François continuent néanmoins, malgré la prédiction de Cahuſac, à pouſſer la voix avec des efforts violens ; ils croient en cela, rendre mieux les grandes paſſions & être plus près de la nature. Il faut qu'ils ſachent que ſi la nature eſt en effet le but de l'imitation théâtrale, c'eſt toujours une nature embellie, & que l'imitateur ne doit jamais tranſgreſſer les limites de l'art. Il ſe peut qu'une femme en fureur n'obſerve aucune meſure, force ſa voix & crie, mais l'actrice ſuppoſée dans la même ſituation, doit imiter ces ſons, par des ſons adoucis,

toujours appréciables, & que l'oreille délicate des auditeurs puisse toujours entendre avec plaisir.

(*M. Framery.*)

ÉGAL *adj.* Nom donné par les Grecs au systême d'Aristoxène, parce que cet auteur divisoit généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales, dont il assignoit ensuite un certain nombre à chacune des trois divisions du tétracorde, selon le genre & l'espèce du genre qu'il vouloit établir. (Voyez *Genre*, *Systême.*) (*J. J. Rousseau*)

EGAL. C'est fort improprement qu'on a donné ce nom, (si on l'a fait) au canon d'Aristoxène, dans lequel les intervalles épais, n'étoient pas plus égaux que dans celui de Pythagore. Ces deux philosophes définissoient le ton, *la différence de la quarte à la quinte. Aristoxène. page* 21: Aristoxène accordoit comme Pythagore les tons & le limma par quintes & par quartes. *Idem*, *page* 55. Comme lui il nioit que le ton dût se partager en parties égales *Idem. page* 46. Reste donc à savoir. 1°. Ce qu'il entendoit par les expressions : prendre la moitié, le tiers, le quart d'un ton. 2°. Comment il pouvoit accorder son instrument pour exécuter justement les petits intervalles.

Or, je dis que les Aristoxéniens avoient recours au monocorde, pour l'accord des demi-tons incomposés, des tiers & des quarts de ton. On ne peut douter qu'ils n'en fissent usage, puisque nous avons encore la section du canon d'Euclide, qui étoit de cette secte. Mais il y avoit entr'eux et les Pythagoriciens cette différence; que ceux ci employoient à cette division, la proportion harmonique, & les autres l'arithmétique : d'où il s'ensuit que dans l'épais des tétracordes chromatiques & enharmoniques, le plus grand intervalle étoit au grave, & le moindre à l'aigu, chez les Pythagoriciens : ce qui est conforme à la génération harmonique. (Voyez mon article *genre.*) Chez les Aristoxèniens, c'étoit tout le contraire: tous les intervalles du tétracorde alloient en augmentant du grave à l'aigu.

Soient par exemple prises sur le monocorde *a b*, par le moyen de deux chevalets, les longueurs *a c* & *a d* qui forment entr'elles le ton proposé, qu'il s'agit de diviser en trois ou en quatre parties:

a *c* *d* *b*

le Pythagoricien qui connoissoit le rapport du ton de huit à neuf, (c'est-à-dire que la corde *a d*, étant divisée en neuf parties, la corde *a c* en contient huit) multiplioit les deux termes de cette fraction par trois, pour avoir des diezes chromatiques, (des tiers de ton) & par quatre, pour avoir des diezes enharmoniques. Dans le premier cas, il divisoit harmoniquement la fraction $\frac{24}{27}$ par les deux fractions $\frac{25}{27}$ & $\frac{26}{27}$ & cette suite de termes, $\frac{24}{27}$, $\frac{25}{27}$, $\frac{26}{27}$, $\frac{27}{27}$ lui donnoit les trois intervalles cherchés, c'est-à-dire qu'il divisoit la corde *ad* en vingt-sept parties, & que les deux divisions qui tomboient entre *c* & *d* indiquoient sur le monocorde les trois tiers de ton cherché. Dans le second cas, il divisoit harmoniquement la fraction $\frac{32}{36}$ par les trois fractions $\frac{33}{36}$, $\frac{34}{36}$, $\frac{35}{36}$. C'est-à-dire qu'il divisoit *ad* en trente-six parties, & que les trois divisions qui se trouvoient entre *c* & *d*, donnoient les quarts de ton enharmoniques demandés. Aristoxène n'y faisoit pas tant de façon. Point de proportion harmonique, point de calcul. Il partageoit purement & simplement en trois ou en quatre la longueur *c d*. La premiere division lui donnoit ses dieses chromatiques, la seconde ses dieses enharmoniques.

Il plaçoit donc au grave les moindres intervalles, tandis que Pythagore les plaçoit à l'aigu. Cette conséquence n'a pas besoin d'être démontrée aux géomètres; il est encore plus inutile de le faire pour ceux qui ne le sont pas.

(*M. l'abbé Feytou.*)

EGALITÉ. (*voix.*) C'est une des qualités les plus essentielles à la voix; il n'en est point qu'on puisse appeler *belle*, si tous les sons qu'elle peut rendre, dans l'étendue qui lui est propre, ne sont entre eux, dans une parfaite *égalité.* C'est ainsi que la nature a donné à l'homme l'organe qu'elle a destiné au chant; & aux oreilles Françoises que la satiété n'a point encore gâtées, la faculté de le sentir & de l'apprécier. L'art, qui ne doit que l'embellir, & qui quelquefois l'exagère, n'a pas encore porté en France la manie de forcer la voix humaine, par delà les sons qui constituent sa beauté. (Voyez *Etendue.*)

L'égalité est un don rare de la nature; mais l'art peut y suppléer, lorsqu'il s'exerce de bonne heure sur une organe que l'âge n'a pas roidi. (Voyez *Maître à chanter*, *Etendue*, *Voix*,

(*Cahusac.*)

* Les voix des femmes qui ont été cultivées avec art, ont acquis des sons au-delà de l'étendue ordinaire, sans avoir pour cela perdu *l'égalité*, qui consiste principalement dans le timbre. Il n'en est pas de même des hommes, c'est-à-dire des tenores, qui ne surpassent cette étendue, qu'en prenant la voix de faucet. Cependant on remarque en ceux qui prennent cette voix avec adresse, que le passage est presque imperceptible, ce qui donne à leur voix, une sorte *d'égalité.*

(M. *Framery.*)

EGERSIS, Chanson des Grecs, pour le lever des nouveaux mariés. (*M. de Castilhon.*)

EGYPTE. *Musique des Egyptiens & des Chinois.* » Nous n'avons, dit le savant & ingénieux auteur du *mémoire sur la musique des anciens*, (1770) page 61, nous n'avons aucun monument qui nous fasse connoître

connoître qu'elles pouvoient être en particulier les bornes ou l'étendue, (M. l'Abbé Rouſſier pouvoit ajouter… le nombre ou les rapports numériques des ſons) du ſyſtême pratique des Egyptiens. Nul auteur que je ſache, n'a donné ſur ce point la moindre lumiere. » C'eſt la faute des Grecs & des Egyptiens. Les premiers ont été trop vains, les ſeconds trop myſtérieux. Les Grecs ont voulu s'attribuer l'invention des beaux arts qu'ils n'ont fait que perfectionner. Leur plagiat eſt reconnu à cet égard. (Voyez Clément-Alex. *Strom.* liv. 6. Et Philoſtrate, liv. 2. chap. 9.) A l'égard des Egyptiens, on ſait combien chez eux la ſcience étoit difficile à acquérir. Il falloit commencer au rapport de St. Clément d'Alex. *Strom. liv.* 5, par l'étude de quatre à cinq langues; ſavoir : l'*épiſtolaire*, qui étoit probablement celle du commerce, la *ſacerdotale* & l'*hyéroglifique* laquelle ſe diviſoit en *imitative* & en *ſymbolique*, & cette derniere en *tropique* & en *énigmatique*. Encore tout le monde n'étoit-il pas indifféremment admis à ces agréables préliminaires. Quoique du tems de Pythagore, les prêtres Egyptiens ne fuſſent pas auſſi éclairés, que ceux de l'antiquité la plus reculée, ils n'étoient pas à cet égard de meilleure compoſition que leurs prédéceſſeurs. On ſait combien ils éprouvèrent la patience de ce philoſophe, en le renvoyant ſucceſſivement d'une ville à l'autre, d'un temple à l'autre, d'un prêtre à l'autre, quoiqu'il ſe fût muni en partant de la Grece, des lettres de recommandation du tyran de Samos, pour le roi Amaſis. (Voyez Porphyre. *Vie de Pythag. Ed. de Kuſter.* page 10.) Saint Clément d'Alex. *Strom.* liv. 1. & St. Juſtin, *quæſt. ad ortod.* nous apprennent qu'il fut même obligé à ſon âge de ſe ſoumettre à l'humiliante cérémonie de la circonciſion. Il falloit donc pour apprendre quelque choſe en Egypte, beaucoup de patience, d'ardeur & de pénétration. Mais Pythagore qui ſentit combien leur réſerve myſtérieuſe donnoit de relief à leurs connoiſſances, profita de leur exemple dans la grande Grèce; & ſon charlatanisme à cet égard, très-ſcrupuleuſement imité par ſes diſciples, fit enſevelir ſon ſecret avec ſa ſecte, & priva la poſtérité des découvertes faites dans les ſciences par les Egyptiens.

» Or, continue M. L. R., ces ſortes de faits ne ſe devinent pas. » Ce ſavant a donc été réduit à de ſimples conjectures; auſſi convient-il, page 65, que ſon ſyſtême, n'eſt pas rigoureuſement démontré.

Le ſyſtême des Chinois offroit moins d'incertitude. Rameau nous a donné à la page 192 de ſon *code de muſique*, l'accord d'un inſtrument Chinois, que les ſavans regardent aſſez généralement, comme le type de leur échelle. Cet accord répond à celui de nos notes : fol*, la*, ut*, ré*, mi*; étant repréſenté par les vibrations des cordes ſonores. Mais M. L. R., prétend que les anciens, ne ſe ſervoient que du calcul des longueurs de ces mêmes cordes; ce qui renverſe les rapports précédents. De-là il s'enſuit, qu'il faut prendre en deſcendant, les intervalles que Rameau a pris en montant, c'eſt à-dire ſolfier : *ſol* * *fa* * *re* * *ut* * *ſi*, au lieu de *ſol* * *la* * *ut* * *re* * *mi* * qui forme les mêmes intervalles, mais dans un ordre rétrograde.

Cela poſé, M. L. R. renverſe la gamme chinoiſe *ſol la ut re mi*, de cette manière, *ut re mi ſol la*. Il tranſpoſe cette dernière face en *ſol* : *ſol la ſi re mi*, & d'après ſon principe, ſolfie *mi re ſi la ſol*, qu'il regarde comme le complément diatonique de la lyre de Mercure, *mi ſi la mi*. Exemple :

Lyre de Mercure.	MI	SI LA	MI.
Pentacorde chinois.	MI *re*	SI LA *ſol*	MI.
Delà on va naturellement à l'eptacorde de Terpandre;	MI *re ut*	SI LA *ſol*	MI.
& enfin à l'octacorde de Pythagore;	MI *re ut*	SI LA *ſol fa*	MI.

auquel ce philoſophe ajouta dans la ſuite à l'aigu les trois ſons *fa ſol la*; au grave les trois ſons *re ut ſi*, & la proſlambanomène *la*, pour fortifier l'impreſſion du mode de *la*. On eut donc le ſyſtême parfait des Grecs :

La ſol fa mi re ut ſi la ſol fa mi re ut ſi la. (p. 14, 15, 16, …. 19.)

L'étendue du ſyſtême chinois eſt ſur l'inſtrument décrit par Rameau, d'une vingt-troiſième, c'eſt-à-dire, de trois octaves & un ton, exemple :

Sol la ſi re mi ſol la ſi re mi ſol la ſi re mi ſol la;
Ce que M. L. R. tranſpoſe ainſi :

Sol♭ *la*♭ *ſi*♭ *re*♭ *mi*♭ : *ſol*♭ *la*♭ *ſi*♭ *re*♭ *mi*♭ : *ſol*♭ *la*♭ *ſi*♭ *re*♭ *mi*♭ *ſol la*. Pourquoi cela? c'eſt que tous les ſyſtêmes des anciens dérivent de la progreſſion triple, c'eſt-à-dire, de la ſuite des quintes *ſi mi la re ſol*, &c.

Lyre de Mercure. *Si mi la*, par les longueurs des cordes.
3 1 9

Eptacorde. *Si mi la re ſol ut.*
1 3 9 27 81 243

Octacorde. *Si mi la re ſol ut fa.*
1 3 9 27 81 243 729

Donc la ſuite des quintes du ſyſtême grec doit compléter les demi-tons, c'eſt-à-dire, commencer où finit le ſyſtême grec, à *ſi*♭ *mi*♭ *la*♭ *re*♭ *ſol*♭ *ut*♭.

Ces deux ſyſtêmes réunis donnent donc la ſuite des quintes : *ſi mi la re ſol ut fa ſi*♭ *mi*♭ *la*♭ *re*♭ *ſol*♭, laquelle doit s'arrêter au douzième terme, parce que le treizième, *ut*♭, ne ſeroit point à l'octave du premier *ut*. (p. 31.)

Puiſqu'on ne peut plus rien ajouter à cette ſuite de quintes, ſans produire de fauſſes octaves, il s'enſuit donc que le ſyſtême des Grecs & celui des Chinois, ne font enſemble qu'un tout complet, un ſeul & même ſyſtême, ſi néceſſairement tel, qu'on ne ſauroit y ajouter aucun terme de plus, ni en retrancher quelqu'un, ſans détruire toute l'économie du plan qu'il préſente. (page 28.)

» Quant aux Chinois, dit M. L. Rouſſier (page 32.) ils ne ſauroient être regardés comme les inſtituteurs du ſyſtême que j'ai rapporté ſous leur nom. Car le huitieme terme, par lequel ils commencent ce ſyſtême, ſuppoſe naturellement l'exiſtence de tous les termes antérieurs à celui-ci.»

» A l'égard des Grecs, on ſait qu'ils n'ont été civiliſés que par les Egyptiens, & que c'eſt d'eux principalement, qu'ils ont reçu les premiers élémens des ſciences. En ſecond lieu, c'eſt un fait connu, que Pythagore alla s'inſtruire chez les prêtres d'Egypte.»

» Le vice du ſyſtême des Chinois, & l'imperfection de leur gamme, dont les lacunes ſemblent toujours attendre d'autres ſons, font aſſez voir que ces deux ſinguliers ſyſtêmes, ne ſont chacun en particulier, que comme des débris d'un ſyſtême complet, que j'attribue aux Egyptiens.»

» Le ſeul nom de *lyre de mercure*, donné au ſyſtême *mi*, *ſi*, *la*, *mi*, ce nom dis-je, indique aſſez ſenſiblement, que c'eſt parmi les Egyptiens, qu'il faut chercher l'origine de la progreſſion triple, vu que le ſyſtême n'en eſt que le réſultat.»

Cependant M. L. R. ajoute peu après. « Je dois avertir une fois, qu'en nommant les Egyptiens, je n'entends autre choſe dans tout cet ouvrage, que les premiers inſtituteurs des principes de la muſique, chez quelque peuple qu'on veuille prendre ces inſtituteurs.»

Cet avertiſſement eſt un grand trait de prudence dans l'auteur : car aucun de ſes raiſonnemens, aucune de ſes preuves, n'établit ce qu'il s'eſt propoſé de prouver.

Rien ne prouve que les Grecs aient employé la progreſſion triple, dans la formation de leur échelle. Cela n'eut pas été poſſible dans le genre enharmonique d'Archytas, d'Eratoſthènes, de Didyme, ni de Ptolémée, dont les expreſſions numériques ſont:

Archytas. $\frac{28}{27} \times \frac{36}{35} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Eratoſthènes. $\frac{40}{39} \times \frac{39}{38} \times \frac{19}{15} = \frac{4}{3}$.

Didyme. $\frac{32}{31} \times \frac{31}{30} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Ptolémée. $\frac{46}{54} \times \frac{24}{23} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$.

Car ſi 36 fait partie de cette progreſſion, il ſera impoſſible d'y faire entrer 35, ni réciproquement. Il en eſt de même de 39 par rapport à 38, de 31 par rapport à 30, de 24 par rapport à 23, &c.

A l'égard des Egyptiens, s'ils ont donné dans des rêveries aſtronomiques, ce ne fut que dans les derniers temps, c'eſt-à-dire, lorſque les ſciences avoient déja été, non-ſeulement inventées, mais oubliées. Du temps de Strabon, on voyoit encore à Héliopolis, les vaſtes édifices qu'avoient autrefois occupés les fameux prêtres philoſophes & aſtronomes, mais il n'y en avoit pas un ſeul alors, & les ſciences n'y étoient nullement cultivées. (Voyez *Strabon*, liv. 17.) Ce fut probablement dans ces temps d'ignorance que les Egyptiens, les Juifs & les Grecs s'occupèrent de ces propriétés numériques, & ſubſtituèrent un langage abſtrait & inintelligible aux ſaines idées de phyſique & de morale qui avoient rendu ſi célèbres les anciens prêtres d'Egypte. M. L. R. rapporte lui-même, p. 73 de ſon mémoire, un paſſage de Dion Caſſius, qui ſappe ſon ſyſtême par les fondemens *Id ab Ægyptiis haud ità dudùm inſtitutum ad omnes homines dimanavit.* Il faut être auteur d'un ſyſtême pour prétendre l'appuyer par des citations qui diſent préciſément le contraire de ce qu'il s'agit de démontrer. C'eſt cependant ce que paroît vouloir faire M. L. R., par rapport à ce texte, qui eſt très-formel, & qui ſe rapporte parfaitement avec ce que l'hiſtoire nous apprend de la décadence des ſciences en Egypte.

Le voyage de Pythagore en Egypte ne forme aucune préſomption en faveur de cette contrée. N'avoit-il voyagé qu'en Egypte? n'avoit-il rien appris qu'en Egypte? On rapporte, dit Porphyre, p. 8, qu'il avoit appris les ſciences exactes chez les Egyptiens, les *Chaldéens* & les *Phéniciens*, car de temps immémorial, les Egyptiens ont été très-attachés à la géométrie : *les Phéniciens*, *aux nombres & aux proportions numériques*, & les Chaldéens à l'obſervation des mouvemens céleſtes. Il eſt donc plus probable qu'il a pris ſon ſyſtême numérique chez les Phéniciens, ou même chez les Hébreux, qu'en Egypte.

On ne peut pas non plus leur attribuer un ſyſtême muſical ſemblable à celui de M. L. R., d'après la prétendue lyre de Mercure : 1°. l'autorité de Boëce n'eſt pas préférable à celle de Diodore de Sicile qui ne donne que trois cordes à cette lyre (voyez *lyre*) & trois cordes diatoniques; mais à coup ſur; elle n'eſt pas préférable à celle de Nichomaque qui ne dit rien de ce que lui prête Boëce, liv. c. 20, voyez leurs textes, au mot *Lyre*. Boëce ne donne que quatre cordes à cette lyre; Nichomaque lui en donne ſept. *Nichom.* liv. II, p. 29. 2°. Les Egyptiens ne ſont pas les inventeurs des autres inſtrumens de muſique uſités chez les anciens. C'eſt aux Cappadociens qu'eſt due l'invention du nablion, aux Aſſyriens, celle du dichordon; aux Siciliens, celle de la phorminge, qui

eft une efpèce de cythare, & celle des crotales. La fambuque eft due aux Troglodites ; la flûte ou fiftule aux Phrygiens.

Pour les Chinois, nous ne favons pas fi l'inftrument de Rameau repréfente leur véritable fyftême ; mais que cela foit ou non, très-certainement les cordes de cet inftrument n'ont pas les rapports que leur affigne Rameau, *Mémoire*, p. 26. Leur véritable rapport eft 6, 7, 8, 9, 10 ; cela eft beaucoup plus fimple ; cela eft pris dans la gamme de la nature : *ut*, *ut*, *fol*, *ut*, *mi*, *fol*, *la*, *ut*, *re*, *mi*. Faites
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.
de *ut ut fol ut*, 1, 2, 3, 4, la lyre de Mercure ; de *mi fol la ut re mi*, 5, 6, 7, 8, 9, 10, l'eptacorde, ou plus tôt l'exacorde de Terpandre, auquel il aura ajouté une corde *fa* pour le rendre plus diatonique ; faites enfin de *fol la ut re mi*, 6, 7, 8, 9, 10, le pentacorde chinois ; voilà une fuite de fyftêmes bien liés, fans tranfpofition, fans inverfion, fans complication. Il n'eft pas poffible d'en trouver un plus fimple, un plus cohérent, un plus harmonieux. Donc c'eft celui de la nature ; donc c'eft celui des premiers peuples policés.

Le temps ne me permet pas de rapporter, moins encore d'examiner dans cet article, les nombreufes citations que l'auteur apporte en preuve de ce fyftême ingénieux. On verra, art. *Grèce*, qu'il s'en faut beaucoup qu'elles établiffent ce qu'il avoit à prouver d'une manière péremptoire : on y verra que ce fyftême n'a qu'une fimplicité apparente qui ne peut convenir au plus ancien des fyftêmes. On y verra, que fi par fon mémoire, M. L. R., s'eft acquis la réputation d'un favant, il doit perdre par cet ouvrage celle d'harmonifte, & de profond harmonifte, qu'il avoit fi bien méritée par fon excellent *Traité des Accords*.

Le mémoire fur la mufique des anciens eft une favante production ; le traité des accords eft un ouvrage judicieux : l'auteur préfente dans le premier, une théorie qui n'eft appuyée ni fur l'hiftoire, ni fur l'expérience ; dans le fecond, il offre une théorie fimple, & par là très-propre à diriger dans la pratique, les artiftes les moins inftruits. L'un enfin, fera toujours naître la reconnoiffance des muficiens, l'autre ne peut qu'occafionner à l'auteur des contradictions de la part des favans.

Cependant M. L. R. croit « qu'il feroit heureux que revenant aujourd'hui à ces mêmes proportions, les feules avouées de nos pères, nous nous trouvaffions ainfi affranchis d'une multitude d'erreurs qui défigurent encore notre fyftême, & qu'on n'y vît plus que le principe fi fimple fur lequel les premiers maîtres des arts & des fciences, les inftituteurs des Grecs & du genre humain, avoient fixé la mufique parmi eux. »

Les nations chez lefquelles les fciences fe tranfplantent actuellement, pourront peut-être un jour exécuter ce projet. C'eft dans cette vue, dit M. L. R., que je leur offre ce mémoire. »

Eft-ce de l'Amérique que l'auteur entend parler ? Qu'il confulte les muficiens françois les plus inftruits ou les plus habiles, tous lui diront que fi les Canadiens ou les Penfylvans adoptoient une harmonie dont les tierces majeures feroient dans le rapport de 64 à 81, elle feroit excellente pour mettre en fuite, en cas d'attaque, les Hurons ou les fauvages des montagnes bleues. (*M. l'abbé Feytou.*)

EGYPTIENS. (*Hiftoire de la Mufique chez les*) On convient généralement que l'Egypte eft une des premières contrées du globe où l'on ait cultivé les arts & les fciences. L'architecture, par exemple, y fut connue dans des fiècles fi reculés, qu'Hérodote, le plus ancien hiftorien de la Grèce, ne put jamais découvrir, dans fes voyages en Egypte, l'époque de la conftruction des pyramides, ni fe procurer l'explication des hiéroglyphes qu'elles contenoient. Les débordemens du Nil, & la confufion des terres qui en étoit la fuite, rendoient néceffaire aux *Egyptiens* la géométrie, dont ils paffent pour les inventeurs. Toute l'antiquité avoue que Pythagore dut aux leçons de leurs Prêtres prefque toute fa fcience, & fur-tout celle de la mufique. Il eft en effet naturel de fuppofer que les dimenfions harmoniques & géométriques des fons, & les lois de leurs proportions réciproques furent inventées par ces anciens géomètres, qui avoient porté la fcience du calcul à fa plus haute perfection, long temps avant l'arrivée du fage de Samos.

Il eft vrai que Diodore de Sicile affure qu'il leur étoit défendu de cultiver la mufique, & qu'ils la regardoient non-feulement comme inutile, mais même comme nuifible, & capable d'efféminer l'efprit des hommes : mais on peut lui oppofer le témoignage de Platon, qui avoit voyagé en Egypte, exprès pour s'inftruire des arts & des fciences qui y floriffoient, & s'étoit attaché particulièrement à la mufique. Il dit dans un de fes dialogues, qu'il n'étoit permis en Egypte d'offrir aux jeunes gens affemblés que de belles formes & une excellente mufique. On avoit fixé ce que devoient être ces formes & cette mufique ; elles feules étoient admifes dans les temples, & il n'étoit permis à aucun artifte, peintre, fculpteur ou muficien, d'y faire la moindre altération. « Cela eft, ajoute ce grand philofophe, dans le véritable efprit d'une fage légiflation & d'un bon gouvernement. D'autres pratiques de ces peuples font peut-être blâmables ; mais rien de plus jufte que ce qu'ils ordonnent relativement à la mufique. C'eft une chofe digne de remarque, qu'ils aient été capables de faire de fi fages lois fur un objet de ce genre, & d'établir d'une manière fixe une mélodie capable de rectifier la perverfité de la nature. Ce n'a pu être l'ouvrage que de la Divinité, ou de quelque homme divin ; & l'on dit effectivement en Egypte

que cette musique, conservée depuis si long-temps, fut composée par Isis, ainsi que la poésie. »

Strabon dit aussi que les enfans apprenoient en même temps les lettres, les chants fixés par la loi, & certaine espèce de musique établie par le gouvernement, exclusivement à toute autre.

Les Grecs qui ne renonçoient qu'à leur corps défendant, au mérite de toutes les inventions, attribuoient eux-mêmes aux *Egyptiens* celle de plusieurs anciens instrumens de musique, tels que la lyre triangulaire, la flûte-seule, la tymbale & le systre, instrumens que les prêtres avoient tant multipliés dans les cérémonies religieuses, & qui étoient en général tellement en faveur chez les *Egyptiens*, qu'on appeloit souvent l'Egypte par dérision, le pays des systres, comme on disoit que la Grèce étoit gouvernée par la lyre.

Hérodote dit que les Doriens, l'un des plus anciens peuples de la Grèce, étoient originaires d'Egypte; & comme les trois plus anciens modes de la musique grecque étoient le dorien, le phrygien & le lydien, il est probable que la colonie égyptienne, qui peupla cette province, y apporta la musique & les instrumens de son pays. La profession de musicien étoit héréditaire en Egypte, comme toutes les autres professions. Cette coutume fut imitée par les Hébreux, & Hérodote dit que les habitans de Lacédémone, qui étoient Doriens, ressembloient aux *Egyptiens* leurs ancêtres, en ce que leurs musiciens étoient tous de la même famille; leurs prêtres aussi, comme ceux d'Egypte, apprenoient la médecine & à jouer des instrumens à cordes, en même-temps qu'ils étoient initiés aux mystères de la religion.

La défense dont parle Diodore de Sicile, cet excellent & judicieux écrivain, quoique contradictoire avec ce qu'on vient de dire de la musique & des musiciens de l'Egypte, peut donc s'expliquer en disant que l'étude de la musique, dans les premiers temps, y avoit été assignée exclusivement aux prêtres, qui ne l'employoient que dans les occasions religieuses & solemnelles.

Les *Egyptiens*, dit Hérodote, qui avoit voyagé en Egypte plus de trois cents ans avant Diodore, & cent ans avant Platon, furent les premiers inventeurs des fêtes & des cérémonies en l'honneur des dieux. Il ne leur suffit pas de célébrer ces fêtes une fois l'année; ils ont plusieurs époques fixées pour cet objet, particulièrement dans la ville de Bubaste, où ils s'assemblent pour adorer Diane. Voici l'ordre qu'ils observent pour se rendre à ces cérémonies. Les hommes & les femmes s'embarquent ensemble en grand nombre; pendant le voyage quelques-unes des femmes battent sur un tambourin, tandis qu'une partie des hommes joue de la flûte. Le reste des deux sexes chante & frappe des mains en même-temps: à chaque ville qu'ils rencontrent sur leur passage, ils y arrêtent le vaisseau, & quelques femmes continuent leur musique.

Il dit encore que dans les processions d'Osiris ou de Bacchus, des femmes égyptiennes portent les images du dieu, chantant ses louanges, & précédées d'une flûte. Plus loin, en parlant des funérailles, il cite la coutume qu'avoient les *Egyptiens* de chanter le *chant de Linus*, tel que le chantoient les Phéniciens, les Cypriens, & d'autres nations, qui changeoient ce nom selon leurs différens langages. « Mais, dit-il, celui qu'ils honorent ainsi est évidemment le même que célèbrent les Grecs, & je dois avouer que parmi plusieurs choses que j'ai été très-surpris de trouver parmi les *Egyptiens*, je l'ai été d'autant plus de la connoissance qu'ils ont de Linus, qu'ils paroissent l'avoir célébré depuis un temps immémorial. Ils l'appellent du nom de *Maneros*, & disent qu'il étoit fils unique du premier de leurs rois: mais étant mort à la fleur de son âge, les *Egyptiens* le pleurent encore par ce chant funèbre, qui est le seul morceau de ce genre qui soit connu en Egypte. »

Presque tous les auteurs ont parlé de l'Egypte comme si le gouvernement, les coutumes, la religion, les lois & les arts y étoient restés toujours les mêmes à travers toutes les révolutions du temps & la vicissitude des choses. On auroit dû pourtant se souvenir que les *Egyptiens* furent à différentes époques, subjugués par différens peuples, qui durent apporter de grands changemens dans leur gouvernement, leurs usages, & même dans leurs plaisirs. Ils furent, après les Pharaons, conquis tour-à-tour par les Ethiopiens, les Perses, les Grecs & les Romains. Du temps des Ptolémées, il semble qu'on ne cultivoit parmi eux d'autre littérature, d'autres sciences, d'autres arts que ceux de la Grèce. Les jeux & les combats de musique institués par ces princes, étoient tous grecs d'origine, & ceux qui y paroissoient étoient presque tous des musiciens grecs.

Il est donc suffisamment prouvé, que dès les temps les plus reculés la musique fut d'usage en Egypte. Il reste même encore à Rome & à Thèbes dans la haute Egypte, des preuves de sa haute antiquité qui paroissent incontestables.

Il n'y a point à Rome de monumens de l'art & de l'industrie humaine aussi anciens que les obélisques qui y furent apportés d'Egypte. Il y en a deux en particulier que l'on suppose avoir été élevés à Héliopolis, par Sesostris, près de quatre cents ans avant la guerre de Troyes. Ce fut Auguste, qui après avoir réduit l'Egypte en province romaine, les fit apporter à Rome: l'un fut placé dans le cirque, & l'autre dans le champ de mars. Ce dernier, le plus grand de tous ceux qui furent transportés d'Egypte, fut renversé & brisé durant le sac & l'incendie de Rome, par le connétable de Bourbon, en 1527, & il est encore gissant dans le *Campo Marzio.*

Parmi un grand nombre d'autres figures, on y voit représenté un instrument de musique, très-ressemblant au *Colascione* (espèce de guitare) qui est encore en usage dans le royaume de Naples. Le manche en est fort long & garni de deux clefs qui prouvent qu'il n'étoit monté que de deux cordes, mais qui, de quelque manière qu'elles fussent accordées l'une avec l'autre, pouvoient fournir un grand nombre de notes, puisqu'elles étoient tendues sur un manche, forme que n'a jamais eue aucun des instrumens grecs dont on a pu retrouver la représentation ou la description.

Cet instrument suffit pour attester, non-seulement que la musique fut cultivée par les *Egyptiens* dès la plus haute antiquité, mais qu'ils avoient trouvé le moyen d'étendre leur échelle en multipliant les sons d'un petit nombre de cordes, par les procédés les plus simples & les plus commodes. Proclus dit que les *Egyptiens* consignoient tous les évènemens singuliers & les inventions nouvelles sur des colonnes & des piliers de pierre. Si donc ce grand obélisque fut, comme on le dit, élevé à Héliopolis du temps de Sesostris, cela fixe en quelque manière l'époque ou fut inventé cet instrument à deux cordes.

Hermès, Toth, ou l'ancien Mercure Trismegiste, l'ame des conseils du grand Osiris, l'inventeur de l'écriture, de l'harmonie du langage, de l'astronomie, des rits & des cérémonies religieuses, &c. le fut aussi de la lyre à trois cordes. Ce nombre faisoit allusion aux trois saisons de l'année; car on ne comptoit alors que trois saisons, non-seulement en Egypte, mais même chez les anciens Grecs. La corde la plus grave répondoit à l'hiver, la moyenne au printemps; & l'aiguë à l'été. Voici qu'elle fut, suivant Apollodore, l'origine de cette invention. Le Nil, après une de ses plus fortes inondations, laissa sur la terre en se retirant, un grand nombre d'animaux morts, & entre autres une tortue. La chair en fut bientôt desséchée & consumée par le soleil : il ne resta plus dans l'écaille que les nerfs & les cartilages, que la contraction & la dessiccation rendirent sonores. Mercure, se promenant sur le bord du Nil, heurta du pied cette écaille de tortue, & fut si agréablement surpris du son qu'elle rendit, que cela lui fournit la première idée de la lyre. Il donna donc à cet instrument la forme d'une tortue, & la monta avec des nerfs desséchés d'animaux, qui ressembloient à nos cordes de boyau.

Quelque ancienne & quelque honorable que soit cette origine des instrumens à deux & à trois cordes, que l'on peut à juste titre attribuer à l'Egypte, la flûte seule, ou le *Monaulos*, qu'on lui attribue aussi, passe pour être encore plus ancienne que la lyre. Les *Egyptiens* l'appeloient *Photinx*, ou flûte courbe. Sa forme étoit celle d'une corne de bœuf, comme on le voit par plusieurs pierres, médailles, ou restes de sculptures antiques. Apulée, en parlant des mystères d'Isis, décrit non-seulement la forme de cet instrument, mais la manière de le tenir. « Ensuite venoient, dit-il, les joueurs de flûte consacrés au grand Sérapis, qui répétoient avec un tuyau recourbé, appliqué à leur oreille droite, le chant usité dans leur temple. » Toutes les peintures qui subsistent de cet instrument, prouvent qu'il ressembloit tellement à une corne véritable, qu'en attestant sa haute antiquité, elles font croire, non-seulement que les premiers instrumens de ce genre furent faits à l'imitation des cornes des animaux, mais que ce furent des cornes même qui furent long-temps employées comme instrumens de musique.

Il est aisé de prouver que les *Egyptiens* en avoient d'autres plus susceptibles de variété & de perfection que ceux dont nous venons de parler, à une époque où le reste du monde connu étoit encore plongé dans une profonde barbarie.

Thèbes ou Diospolis, c'est-à-dire, la ville de Jupiter, dans la haute Egypte, fut bâtie, selon la chronologie de Newton, par Osiris lui-même, & dédiée à son père Ammon, nom *Egyptien* de Jupiter. Les débris admirables de cette ville, peut-être la plus ancienne du monde, subsistent encore. Pococke y a vu les restes du magnifique tombeau d'Osymandias, décrit avec tant de détail par Diodore de Sicile, & parmi tant d'autres objets de curiosité & de surprise, il a remarqué que les voûtes des chambres de cette immense sépulture sont ornées de sculptures & surtout d'*instrumens de musique*. Or, comme cet Osymandias régnoit, suivant Diodore de Sicile & d'autres auteurs, plusieurs siècles avant Sesostris, qui régnoit lui-même 1485 ans avant J. C., on peut donner près de 4000 ans d'antiquité à ces représentations des instrumens de musique alors connus & cultivés en Egypte.

La harpe étoit un des principaux, & l'on auroit peine à se persuader que dans des temps si reculés, elle eut été portée si loin pour la forme & pour l'étendue, si l'on n'en trouvoit la preuve dans le témoignage d'un voyageur aussi éclairé que véridique; on a vu à l'article *Abyssins*, l'extrait d'une lettre de M. Bruce au docteur Burney. La fin de cette même lettre contient les détails suivans.

Derrière les ruines de l'ancienne Thèbes, tirant un peu vers le N. O., est un grand nombre de montagnes, où sont creusées d'immenses cavernes, tombeaux des premiers rois de Thèbes, si l'on en croit la tradition. La plus considérable de ces montagnes, contient un large sarcophage de granit, dont le couvercle seul est brisé. A l'entrée du passage qui conduit dans la chambre où est le sarcophage, sont deux panneaux, un de chaque côté. Sur l'un est mordé dans le stuc même, un scarabée Thébain, qu'on suppose avoir été l'emblême de l'immortalité, & sur l'autre un crocodille. A l'extrémité de ce passage, à gauche, on

voit un homme jouant de la harpe, peint à fresque, & conservé tout entier.

Cet homme est vêtu d'un habit semblable à cette espèce de chemise que portent encore les femmes en Abyssinie, & les hommes dans la Nubie, & qui lui descend jusqu'aux pieds. Une description plus détaillée seroit ici superflue. Le peintre, selon M. Bruce, paroît avoir été aussi habile qu'aucun de nos peintres modernes. Il a sur-tout représenté l'action du musicien, de manière qu'on ne puisse jamais s'y méprendre; sa main gauche semble employée, dans la partie supérieure de l'instrument, à former avec les notes les plus hautes, une sorte d'arpège; tandis que se baissant en avant, il semble avec la main droite, commencer par les cordes les plus basses, & prêt à monter avec l'exécution la plus rapide. Cette action, si bien rendue par un artiste indifférent, prouve qu'elle étoit dès-lors très-commune; que les mains étoient déja fort agiles sur cet instrument, & que par conséquent l'étude & l intelligence de la musique étoient fort répandues.

Cette harpe qui paroît avoir environ six pieds & demi de hauteur, semble poser en équilibre sur sa base, & avoir besoin que le musicien la soutienne pour y demeurer ferme. Elle a treize cordes, dont la longueur, ainsi que la force & la liberté avec lesquelles il paroît qu'elles étoient touchées, prouvent qu'elles étoient autrement faites que celles de la lyre. Elle est d'une forme plus élégante que la harpe triangulaire des Grecs. Il manque à sa forme la pièce de devant, parallèle à la plus longue corde, ce qui doit avoir rendu le son plus parfait, mais l'instrument plus foible & plus difficile à transporter.

La table, ou la partie sonore, est composée de quatre pièces de bois fort minces, jointes ensemble en forme de cône, c'est-à-dire, en s'élargissant vers le bas: ensorte qu'à mesure que la longueur des cordes augmente, la capacité de ce bois sonore dans lequel le son doit onduler, augmente aussi toujours en proportion.

Outre que tous les principes sur lesquels cette harpe est construite, sont aussi raisonnables qu'ingénieux, la partie de l'ornement en est exécutée dans la dernière perfection. Le fond ou la base & les côtés de l'instrument, semblent avoir été incrustés ou marquetés en ivoire, en écaille de tortue, en nacre de perles, production ordinaire des mers & des déserts voisins de cette contrée. Il seroit impossible, même aujourd'hui, de finir un instrument avec plus de goût & d'élégance.

Cet instrument doit être regardé comme l'ancienne harpe Thébaine, avant & pendant le règne de Sésostris, qui embellit la ville de Thébes, & qui le fit sans doute peindre en cet endroit, ainsi que les autres figures qui ornent le sépulcre de son père, comme un monument de la supériorité que les *Egyptiens* avoient alors en musique sur toutes les nations barbares qu'il avoit connues ou conquises.

La harpe qui approche le plus de cette antiquité, est représentée sur un bas-relief, à Ptolémaïs, ville bâtie par Ptolémée Philadelphe. Elle a quinze cordes, ou deux octaves complètes; mais l'addition de ces deux notes a occasionné celle d'une pièce de devant qui manque à l'autre harpe, ensorte que la forme de cette dernière est triangulaire, comme celle des harpes modernes.

La base de celle qui est représentée à Thèbes est ornée d'un sphynx, celle de Ptolémaïs est arrondie en tête de bélier: son origine étoit sans doute égyptienne, car on n'a trouvé dans aucun monument de l'ancienne Grèce, aucune harpe avec un pareil nombre de cordes.

La plupart des instrumens qui étoient d'usage en Abyssinie, l'étoient aussi en Egypte, sur-tout le sistre, le tambourin & la lyre, que les Abyssins eux-mêmes avouoient tenir des *Egyptiens*. (Voyez *Abyssins*.) Ce dernier instrument porte dans sa forme & dans les matières dont il étoit composé, la preuve de son extrême antiquité. « L'homme, dans son état primitif, dit encore M. Bruce, étoit chasseur & pêcheur, & l'instrument le plus ancien est sans doute celui qui participe le plus de cet état. La lyre composée de deux pièces principales, doit l'une aux cornes d'un animal, l'autre à l'écaille d'un poisson (la tortue.) » La lyre est donc probablement le premier instrument connu des *Egyptiens*. « Nous avons vu plus haut, qu'ils en attribuoient l'invention à leur dieu Thot; & il s'écoula sans doute bien des siècles avant que de cette forme grossière, elle parvint à celle que d'anciens monumens attestent qu'elle eut dans les beaux jours de l'Egypte.

Les arts nés & perfectionnés de si bonne heure chez cette nation, y fleurirent sans doute tant qu'elle resta libre, ou soumise à ses rois naturels. Mais depuis que Psamménite, le dernier de ces rois, fut vaincu par Cambyse, 525 ans avant J. C., elle fut toujours soumise à un joug étranger; les sciences & les arts y disparurent, ou du moins cessèrent en quelque sorte d'être indigènes. En effet, les Ptolémées semblèrent les faire renaître, & principalement la musique; mais sous leurs règnes tous les arts venoient de la Grèce, tous les professeurs étoient grecs. Les *Egyptiens* avoient perdu jusqu'à la trace des inventions ingénieuses de leurs ancêtres; ils n'avoient pour tous livres que des hiéroglyphes, que depuis longtemps, ils n'entendoient plus eux-mêmes.

Sous ces princes, presque tous cruels, mais voluptueux & magnifiques, qui appelèrent à Alexandrie de toutes les parties du monde, les savans & les artistes les plus distingués, on ne peut douter que la musique ne fut très-cultivée & très-encouragée. Athénée, dans sa description d'une fête celèbre de Bacchus, donnée par Ptolémée Philadelphe, dit que

le chœur étoit composé de plus de six cents musiciens, & qu'il y avoit dans ce nombre trois cents joueurs de cythare.

Le septième Ptolémée, fameux par son embonpoint & par sa cruauté, ayant mis à mort un grand nombre des habitans d'Alexandrie, & banni tous les autres, attachés à son frère, sur qui il avoit usurpé la couronne, remplit ses états de grammairiens, de philosophes, de géomètres, de maîtres d'école, de médecins, de peintres, de *musiciens*, &c. qui n'ayant d'autre moyen de subsistance que leur travail, contribuèrent beaucoup à répandre dans toute l'Egypte le goût des sciences & des arts. (*Athénée*, liv. IV.) Cette époque est peut-être celle où, suivant le même auteur, la pratique de la musique devint si commune en Egypte, même parmi le peuple, qu'il n'y avoit pas un paysan ou laboureur aux environs d'Alexandrie, qui ne sût non-seulement jouer de la lyre, mais qui ne fût même en état d'être un fort bon maître de flûte.

Le père de Cléopâtre, & le dernier des Ptolémées, avoit pris le titre d'*Aulètès*, ou joueur de flûte, de son goût pour cet instrument. Strabon dit en effet qu'au milieu de toutes ses débauches, ce roi s'appliqua d'une manière particulière à jouer de la flûte. Il avoit une telle opinion de son talent, qu'il institua des combats de musique dans son palais, & qu'il osa y disputer publiquement le prix avec les premiers musiciens de son temps. Comme l'habillement des joueurs de flûte, chez les anciens, étoit particulier à cette profession, ce prince s'étoit soumis à porter la robe, les brodequins, la couronne, le voile, & même la courroie ou le bandage des flûteurs, comme on peut le voir par une améthyste d'une valeur inestimable, appartenante au roi, que l'on suppose avoir été gravée par l'ordre de Ptolémée lui-même, & avoir été portée par lui, pour satisfaire sa vanité de musicien.

Tel fut en Egypte l'état florissant de la musique & des autres arts, jusqu'à la captivité de Cléopâtre, événement qui termina l'empire & l'histoire des *Egyptiens*.

Quant au systême de leur musique, ce qu'il a d'extrêmement remarquable, c'est qu'ayant fait correspondre leur échelle, composée de sept sons, à l'ordre des sept planètes, ils attribuèrent chacun de ces sons et chacune de ces planètes à un jour, & que de la série de ces sept jours, combinée avec celle des planètes & des sons, ils formèrent la semaine : qu'ainsi l'établissement de la semaine, transmise par les *Egyptiens* aux nations Européennes, est une institution musicale.

Les sons de leur échelle répondoient aux notes de la nôtre, ainsi disposée : *si ut re mi fa sol la*, & leur correspondance avec les sept planètes étoit établie dans l'ordre suivant.

Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

L'historien Dion a pu paroître obscur lorsqu'il dit, liv. 37, que les *Egyptiens*, en attribuant ou faisant correspondre une planète à chacun des jours de la semaine, les avoient disposés de quatre en quatre, pour former cette consonnance qu'on appelle *quarte* (*harmoniam eam quæ* Diatessaron *vocatur.*) Voici l'explication de ce passage.

Si l'on forme des sons ci-dessus, en commençant par *si*, un ordre de quartes, en joignant à chacun la planète qui lui correspond, on aura d'une part une suite de consonnances, qui étoit le fondement de l'échelle Egyptienne, & de l'autre une suite de jours, qui compose la semaine telle que les *Egyptiens* l'ont instituée. Ainsi en disant que les planètes correspondantes à chacun des jours de la semaine étoient disposées de quatre en quatre pour former la consonnance de quarte, Dion avoit égard aux notes ou sons qui, dans le systême *Egyptien*, étoient liés à chaque planète.

Dans la semaine Egyptienne le *si*, ou Saturne, répondoit au premier jour, qui est notre samedi ; le *mi*, ou le Soleil, au second jour ; le *la*, ou la Lune, au troisième ; ainsi de suite, comme dans l'exemple suivant, ou en répétant plusieurs fois les sons de l'échelle précédente, on trouve toutes les quartes qui constituent la semaine.

SAMEDI.			DIMANCHE,			LUNDI.
SI	*ut*	*re*	*MI*	*fa*	*sol*	*LA.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Venus,	Mercure,	la Lune.
		MARDI			MERCREDI.	
si	*ut*	*RE*	*mi*	*fa*	*SOL*	*la.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.
	JEUDI			VENDREDI		
si	*UT*	*re*	*mi*	*FA*	*sol*	*la.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

C'est dans cette suite de consonnances, *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *ut*, *fa*, représentée par les planètes qui correspondent aux jours de la semaine, que les *Egyptiens* ont voulu déposer les principes fondamentaux de leur échelle, & de l'intonation qu'on doit donner à chacun des sons qui la composent. (Voyez les détails et les développemens de ce systême dans le *mémoire sur la musique des anciens*, par M. l'abbé Roussier). (1).

Parmi les *Egyptiens* modernes il n'y a pas plus de vestiges de cette doctrine musicale qu'il n'y en a des autres sciences dont les anciens *Egyptiens* furent les inventeurs. Mais ce peuple est toujours passionné pour la musique : il a non-seulement des musiciens & des musiciennes qui chantent & accompagnent sur des instrumens des morceaux adaptés aux différentes circonstances où on les emploie, mais des femmes *improvisatrices*, que quelques voyageurs égalent à celles d'Italie, sans doute lorsque celles-ci ne sont pas des *Corilla*. Voici ce qu'en dit Savary dans ses Lettres sur l'Egypte. On l'accuse, peut-être avec quelque raison, d'avoir embelli ce tableau.

« L'Egypte, ainsi que l'Italie, possède des *impro-*

(1) L'ordre alphabétique a fait placer avant cet article celui de M. l'abbé Feytou, qu'il faudroit lire le dernier.

visatrices. On les appelle *almé*, savantes. Une éducation plus soignée que celle des autres femmes leur a mérité ce nom. Elles forment une société célèbre dans le pays. Pour y être reçue, il faut avoir une belle voix, bien posséder sa langue, connoître les règles de la poésie, & pouvoir sur le champ composer & chanter des couplets adaptés aux circonstances. Les almés savent par cœur toutes les chansons nouvelles. Leur mémoire est meublée des plus jolis contes & des plus beaux *moals*, chants Elégiaques, où l'on pleure la mort d'un héros, ou les malheurs de l'amour. Il n'est point de fêtes sans elles, point de festin dont elles ne fassent l'ornement. On les place dans une tribune, d'où elles chantent pendant le repas. Elles descendent ensuite dans le salon, & y forment des danses qui ne ressemblent point aux nôtres. Ce sont des ballets pantomimes par lesquels elles représentent des actions de la vie commune. Les mystères de l'amour leur en fournissent ordinairement les scènes.... Le son de la flûte, des castagnettes, du tambour de basque & des cymbales règle leurs pas, & presse ou ralentit la mesure. Des paroles propres à ces sortes de scènes les animent encore. Elles paroissent dans l'ivresse. Ce sont des bacchantes en délire. C'est alors qu'oubliant toute retenue, elles s'abandonnent entièrement au désordre de leurs sens; c'est alors qu'un peuple peu délicat, & qui n'aime rien de voilé, redouble ses applaudissemens.

Les almés sont appellées dans tous les harem. Elles apprennent aux femmes les airs nouveaux: elles racontent des histoires amoureuses, & déclament en leur présence des poëmes d'autant plus intéressans, qu'ils offrent le tableau vivant de leurs mœurs. Elles les initient aux mystères de leur art, & les instruisent à former des danses lascives....

Dans le chant, la nature seule est leur guide; je les ai entendu chanter des airs gais, dont la mesure étoit vive & légère comme celle de quelques unes de nos ariettes; mais c'est dans le pathétique que se déploie tout leur talent. C'est lorsqu'elles déclament un *moal*, sur le mouvement de la romance, que la continuité des sons tendres, touchans & plaintifs, inspire une douce mélancolie, qui s'augmente insensiblement, & se change en larmes d'attendrissement. Les Turcs eux-mêmes, les Turcs ennemis de tous les arts, passent des nuits à les entendre.

Quelquefois deux personnes chantent ensemble, mais toujours à voix égales. Il en est de même d'un orchestre, où tous les instrumens jouant à l'unisson exécutent la même partie. Les accompagnemens ne sont faits que pour les peuples éclairés, qui, en même tems que la mélodie flatte leur oreille, veulent que leur esprit soit occupé par la justesse & la perfection des accords. Au contraire, les nations dont la sensibilité est plus exercée que l'entendement, peu capables de saisir les charmes de l'harmonie, n'aiment que les sons simples, dont la beauté va droit à l'ame, sans que l'on ait besoin de réflexion pour la sentir.

Les almés assistent aux cérémonies de mariage, et marchent devant la mariée en jouant des instrumens. Elles figurent aussi dans les enterremens, & accompagnent le convoi en chantant des airs funèbres. Elles poussent des gémissemens, se répandent en lamentations, & offrent tous les signes de la douleur & du désespoir. Elles se font payer fort cher, & ne vont guères que chez les grands seigneurs & les gens riches.

Le peuple a aussi ses almés. Ce sont des filles du second ordre, qui tâchent d'imiter les premières. Elles n'ont ni leur élégance, ni leurs graces, ni leurs connoissances. On en trouve par tout. Les places publiques & les promenades qui environnent le grand Caire en sont remplies. Comme la populace a besoin d'images encore plus fortement empreintes, la décence ne permet pas de dire jusqu'où elles portent la licence de leurs gestes & de leurs postures.... Les bayadères de l'Inde ont des modèles de pudeur en comparaison de ces danseuses Egyptiennes, &c.

Peut-être les gens qui ont voyagé au Caire, & qui reprochent à Savary d'avoir exagéré les charmes & les talens des premières almés dont il parle, n'y ont-ils vu que les dernières. Il ne savoit pas la musique, mais il y étoit fort sensible. Il y a beaucoup de justesse dans ce qu'il dit de la musique à l'unisson, la seule que l'on connoisse, & que l'on ait peut-être jamais connue en Egypte & dans tout l'Orient.

(*M. Ginguené.*)

ELA FA. C'est la dénomination que donnent au *mi b* les peuples qui solfient encore par les muances. Ils appellent aussi *Ela fa* le ton de *mi b*. Cors en *Ela fa*, &c. (Voyez *Esimi.*) (*M. Framery.*)

ELEGIAQUE, Nome, ou air de flûte triste & plaintif. (*M. de Castilhon.*)

ÉLÉGIE. Sorte de nome pour les flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

(*J. J. Rousseau.*)

ÉLÉPHANTINE. Flûte inventée par les Phéniciens. On conjecture qu'elle étoit d'ivoire, & que c'est delà que lui vient le nom d'*Eléphantine*.

(*M. de Castilhon.*)

ÉLÉVATION. *s. f.* *Arsis.* L'*élévation* de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps foible & s'appelle proprement *levé*: c'étoit le contraire chez les anciens. L'*élévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu. (*J. J. Rousseau.*)

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la chanson des tisserands. (Voyez *Chanson.*)

(*J. J. Rousseau.*)

ELLYPSE. La musique a ses *ellypses* aussi bien que

que la grammaire ; c'est-à-dire, qu'on omet souvent des notes, & même des accords, dans une phrase harmonique ; mais pour que cela se passe sans trop de dureté, il faut que l'*ellypse* soit telle qu'il n'y ait aucun doute sur l'accord ou la note qui la forme.

Il y a donc deux sortes d'*ellypses* en musique, 1°. *ellypse dans l'harmonie* ; lorsqu'on omet un ou plusieurs accords.

2°. *Ellypse dans la mélodie* ; lorsqu'on omet une note dans le chant d'une partie.

L'*ellypse* dans l'harmonie a souvent lieu ; quand elle est employée à propos, elle produit un très-grand effet ; il est presque impossible de donner des règles de la manière de pratiquer les *ellypses*, parce qu'elles sont des exceptions aux règles ; en général lorsque l'*ellypse* n'est que d'un accord, & que d'ailleurs l'harmonie est régulière, on peut toujours la pratiquer. (Voyez des *Ellypses* dans l'harmonie, *planches de Musique*, *fig.* 148.)

On voit dans cet exemple que l'accord de la tonique *ut* a été sauté, & qu'on a pris d'abord celui de la nouvelle dominante-tonique *ré*. Cette *ellypse* est une des plus frappantes, quoiqu'une des plus usitées, parce que la septième *fa* de l'accord de dominante-tonique sur le *sol*, au lieu de se sauver régulièrement, monte d'un semi-ton mineur, & devient note sensible.

L'*ellypse* dans la mélodie arrive lorsqu'on omet une note du chant, & qu'à sa place on fait une pause ; ordinairement la note qui suit la pause ou l'*ellypse* est dissonante, & la rend plus piquante. (Voyez l'*Ellypse* dans la Mélodie, *fig.* 149.)

(M. *de Castilhon.*)

ELYME. *s. f.* Athénée pense que la flûte appellée *élyme* n'étoit autre que la flûte Phrygienne. Il rapporte encore que l'*élyme* inventée par les Phrygiens, suivant Juba, avoit été surnommée *Sajtalienne* à cause de sa grosseur, semblable à celle des Sajtales des Laconiens. (Voyez *Sajtale.*) On trouve aussi dans le *traité de Tibiis veter.*, par Bartholin, qu'Hésychius appelle *élyme* la partie de la flûte à laquelle tenoit la glotte.

On appelloit encore *flûte Bérécynthienne l'élyme*, en supposant que ce soit la même que la Phrygienne, à cause de Bérécynthe, mont & ville de Phrygie : & comme l'on y ajoutoit au bas une corne, (voyez *Flûte.*) les Grecs l'appeloient encore *Keras*, & *Keraules* ceux qui en jouoient. Peut-être pourtant le Keras étoit un autre instrument. (Voyez *Kerau.*)

Au reste, Pollux nous apprend que l'on faisoit l'*élyme* de buis.

(*M. de Castilhon.*)

EMBATERIE. *s. f.* Nom d'une marche des Lacédémoniens, qui s'exécutoit sur des flûtes propres à cet effet, & qui probablement étoient des flûtes *embatériennes.* (Voyez *Embatérienne.*) L'*embaterie* servoit à régler les pas des soldats, quand ils marchoient à l'ennemi.

Cette marche étoit certainement à deux tems, & ne changeoit point de mesure, comme tous les autres airs des Grecs, qui changeoient de mesure, suivant que le rhythme des paroles l'exigeoit. Car ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'on peut parvenir à marcher régulièrement, en réglant ses pas sur un air d'un mouvement à trois tems, & il est impossible que plusieurs hommes puissent marcher uniformément en changeant de pas, comme il le faut, quand la mesure change. Cette marche étoit encore d'un mouvement grave & posé, car l'on sait que les Lacédémoniens étoient de tous les peuples ceux qui marchoient avec plus de gravité à l'ennemi.

(*M. de Castilhon.*)

EMBATÉRIENNE. Espèce de flûte des Grecs, dont, au rapport de Pollux, ils se servoient en voyageant, apparemment pour rendre le chemin moins pénible & moins ennuyeux.

Cette flûte, surnommée *embatérienne*, propre à la marche, pourroit bien être celle sur laquelle les Lacédémoniens exécutoient leur marche, appelée *embaterie.* (Voyez *Embaterie.*)

(*M. de Castilhon.*)

EMMÈLE. *adj.* Les sons *emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une mélodie. (Voyez *Ecmèle.*) (*J. J. Rousseau.*)

EMPLOI *Double emploi*, *triple emploi*, *quadruple emploi* I. Il y a dans la gamme diatonique *ut re mi fa sol la si ut*, trois notes, *ut*, *fa*, *sol*, qui portent l'accord parfait majeur, auxquelles on peut, sans sortir du ton, ajouter une sixte ; *ut mi sol la* ; *fa la ut re* ; *sol si re mi.* Il y a aussi dans la même gamme trois notes, *re*, *mi*, *la*, qui portent l'accord parfait mineur, & qui peuvent, sans sortir du mode, porter la septième ; *re fa la ut* ; *mi sol si re* ; *la ut mi sol* : or le renversement de ces septièmes donne les accords de sixte-quinte *fa la ut re* ; *sol si re mi* ; *ut mi sol la.* Donc, soit qu'on regarde l'accord de sixte-quinte comme direct, ou comme renversé de la simple septième, on aura toujours dans un seul mode (je parle dans le système de Rameau) trois accords de sixte, l'un sur la tonique, l'autre sur la quatrième note du ton, l'autre sur la cinquième.

Ces trois accords ont à peu-près la même forme, mais ils n'ont ni les mêmes rapports, ni les mêmes fonctions.

L'accord *ut mi sol la* (je me suppose toujours en *ut*)

eſt un accord de *ſixte ajoutée*, réputé conſonnant dans le ſyſtême moderne, & comme tel il n'eſt aſſujetti à aucune préparation ni à aucune ſalvation. Cependant à cauſe de la ſixte, qui dans ce ſyſtème forme une ſeconde ſur le *ſol*, l'accord de ſixte-ajoutée ne peut être employé à la fin d'une phraſe harmonique. Dans le ſyſtême naturel, le *la* de l'accord *ut mi ſol la* forme une conſonnance non-ſeulement avec *ut*, mais avec *ſol*. Les rapports harmoniques de cet accord ſont ceux de l'accord parfait naturel, *ut mi ſol jr*; 4, 5, 6, 7. Dans ces rapports, il ne diffère en rien de l'accord parfait; comme lui, il termine la phraſe harmonique de la manière la plus complète. (Voyez *ſixte-ajoutée.*)

L'accord *fa la ut re* eſt un véritable accord de *ſixte-ajoutée* en *fa*; mais en *ut*, c'eſt un accord *impair diſſonant*, dans les rapports 21, 27, 33, 36, ou en diviſant par trois, 7, 9, 11, 12. Le dernier terme interrompt, comme l'on voit, la progreſſion impaire, 7, 9, 11. Pour rendre à cet accord ſa conſonnance naturelle, il faut le prendre totalement dans cette progreſſion : *re ſi fa la ut*; 9, 15, 21, 27, 33; ou 3, 5, 7, 9, 11; ce qui, en retranchant le *ſi*, forme un accord, non de ſeptième, mais de quatorzième; *re fa la ut*; 3, 7, 9, 11; lequel ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte (voyez la table de la *génér. harmon.* col. III. IV.) ſur *ut mi la ut*. Le *fa* harmonique de l'accord *fa la ut re* eſt vingt-unième harmonique d'*ut*, & ſeptième harmonique de *ſol*; c'eſt donc un *mi* ✳ & non pas un *fa*. Cet accord ne doit donc pas être porté par la quatrième note de la gamme diatonique d'*ut*, mais par la ſixième note chromatique du même ton. Cet accord ne peut donc être appelé de *ſous-dominante*, que lorſqu'il ſe réſout ſur l'accord *ſol ſi re*, par un mouvement fondamental d'octave, *ſol ſol*; 3, 6; mais alors on eſt dans le mode de *ſol*.

L'accord *ſol ſi re mi* eſt un *accord mixte*, que M. L. Rouſſier, *Traité des Accords*, p. 55, appelle accord de *grande-ſixte*, & qu'il dérive ſans néceſſité de la ſimple ſeptième; c'eſt-à-dire, qu'au lieu de prendre l'accord *ſol ſi re* dans l'harmonie de *ſol*, dans la troiſième colonne, on l'a pris dans l'harmonie d'*ut*, dans la première colonne, & qu'on lui a ajouté un ſon tiré de l'harmonie d'*ut*. (Voyez *Fondamental. Accord Fondamental.*) Un tel accord ne peut ſe réſoudre ſans ſortir du mode, que par un mouvement fondamental d'octave : *ſol ſi re mi*; *ſol ut re mi*; ou *mi re ſol ſi*; *ſol mi ſol ut*, col. I & II. Rameau ne fait point mention de cet accord de ſixte-quinte par rapport au *double emploi*.

Si l'on prend l'un pour l'autre un de ces trois accords, c'eſt-à-dire, ſi après avoir préparé, par exemple, l'accord *ſol ſi re mi*, comme accord de dominante-tonique, on le fait ſauver comme accord de ſixte-ajoutée, ou de ſous-dominante, on aura fait un *double-emploi* de l'accord *ſol ſi re mi*: or puiſqu'il y a dans chaque mode trois accords compoſés à peu près des mêmes intervalles, que l'accord *ut mi ſol la* ſeroit exprimé en *ſol* par les notes *ſol ſi re mi*, & en *fa* par *fa la ut re*, & réciproquement, il s'en ſuit donc que le même accord peut ſucceſſivement faire trois fonctions, celle de tonique, celle de dominante & celle de ſous-dominante, ce qui forme bien un *triple emploi* du même accord.

Rameau avoit imaginé le double emploi de l'accord de ſous-dominante pour pouvoir accompagner toute la gamme dans le même mode. *Générat. harmon.*, p. 129. Y a-t-il réuſſi? Il convient lui-même que non. « Que ne m'en a-t-il pas coûté, dit-il, (*origine des Modes*, p. 159) pour entretenir un même mode dans les huit ſons diatoniques! Malgré l'heureuſe découverte du double emploi, pour pouvoir conſerver *du moins le ſentiment* d'un même mode en pareil cas, je n'ai que trop ſenti que ce mode s'y changeoit en un autre; reconnoiſſant de plus en plus les droits du tétracorde dans les ſeules cadences qui conſtituent le mode, mes yeux ſe ſont enfin ouverts ». En effet, dans cet accompagnement :

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*	dans lequel le
ut	*ſol*	*ut*	*fa*	*ut*	*re*	*ſol*	*ut*	

re fondamental porte l'accord de ſeptième, la cadence *re ſol* n'appartient-elle pas au mode de *ſol*, comme *ſol ut* à celui d'*ut*? Dans l'harmonie naturelle les accords *fa la ut re* & *re fa la ut* ont *ſol* pour fondamental. Donc la véritable B. F. de la gamme, portant les accords que lui fait porter Rameau, eſt :

ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*	*ſi*	*ut*
ut	*ſol*	*ut*	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ſol*	*ut*.
4,	3,	4,	6,	3,	6,	3,	4.

Car *fa la ut* ſe réſout ſur *mi la ut*, col. III, IV, ou ſur *ſol ſi re*, col. III, VI. Or *mi la ut* ne contient point de *ſol*; donc il ne peut repréſenter l'accord dont *ſol* fait partie; donc il faut prendre *ſol ſi re* pour accord de la cinquième note : or il n'eſt pas difficile de ſentir, dans cet accompagnement de la gamme, l'impreſſion du mode de *ſol*. Le double emploi ne fournit donc pas un accompagnement de la gamme dans un ſeul mode. C'eſt donc ſous ce point de vue au moins une invention inutile.

II. L'accord de ſeptième diminuée, *ſol* ✳ *ſi re fa* eſt un renverſement irrégulier de l'accord de triton avec tierce mineure, *re fa ſol* ✳ *ſi*; dont la formule harmonique eſt *re fa ta ſi*; 9, 11, 13, 15. (Voyez *Fondam.* n°. II.) Or un accord impair n'eſt pas par lui-même aſſez conſonnant pour être ſuſceptible de renverſement. La véritable ſalvation de cet accord ſe fait par un mouvement fondamental d'octave, col. I, II, ſur l'accord *mi ſol la ut*. Le même accord de triton avec tierce mineure eſt en *ſol*, *la ut re* ✳ *fa* ✳, qui ſe réſout par un mouvement fondamental de quarte, col. III, IV, ſur *la ut mi fa*. Subſtituez la

ſalvation de l'un de ces accords à l'autre: c'eſt-à-dire, faites réſoudre *re fa ſol* ✻ *ſi* par un mouvement fondamental de quarte, ou *la ut re* ✻ *fa* ✻ par un mouvement fondamental d'octave; la tonique deviendra dominante-tonique ou réciproquement. La ſeptième diminuée ne peut donc pas fournir un quadruple emploi, comme le prétendoit Rameau; (Voyez l'art. *Enharmonique* de Rouſſeau.) mais un double emploi du même accord; c'eſt-à-dire de l'accord de triton avec tierce mineure.

Le double emploi, ſoit de la ſixte ajoutée, ſoit de la ſeptième diminuée, ſe réſout donc en dernière analyſe dans le changement du mouvement fondamental en celui de quarte; ou réciproquement, dans le changement de la tonique en dominante tonique, & réciproquement. Ainſi vous avez fini, terminé une phraſe par l'accord de ſixte ajoutée, qui repréſente l'accord parfait, quoique dans le ſyſtême moderne il ne ſoit pas auſſi conſonnant; vous croyez comprendre le ſens harmonique de cette phraſe; vous ne deſirez plus rien après le dernier terme qui eſt l'accord parfait ou celui de *ſixte ajoutée.* (Voyez *Sixte*, *Sixte ajoutée.*) Mais par une gentilleſſe du compoſiteur, ce même terme final devient le commencement ou le milieu d'une nouvelle phraſe à laquelle vous ne vous attendiez pas.

La muſique eſt l'accent de la poëſie, c'eſt-à dire du langage pittoreſque ou ſentimental; mais cet accent n'eſt-il pas fait pour ſuppléer tout ce que les langues particulières ne diſent pas, ou ne peuvent pas dire? N'eſt-ce pas un accent interprétatif? La langue articulée réveille par ſes termes les idées de l'eſprit. La muſique à l'occaſion de ces mêmes termes réveille des images ou des ſentimens. Qu'eſt-ce donc que la muſique? C'eſt le langage de l'eſprit traduit dans le langage du cœur ou de l'imagination. Celui qui parle correctement n'eſt qu'un grammairien, s'il ne fait que des phraſes; c'eſt un dialecticien, s'il parle à l'eſprit. Mais s'il fait un tableau, s'il réveille un ſentiment, s'il fait naître l'intérêt, s'il ſoutient l'attention ſans la diſtraire, il eſt orateur, peintre, poëte ou muſicien. Comment le muſicien enchérit-il ſur la parole articulée? En l'accentuant. Les notes font réellement en muſique l'effet des points-voyelles en Hébreu. Le muſicien eſt donc un traducteur qui fait paſſer le ſens des expreſſions de la langue purement intellectuelle dans la langue ſentimentale. Mais ſi cet interprète obſcurcit le ſens au lieu de jeter de la clarté? S'il partage l'intérêt au lieu de le concentrer? S'il s'amuſe à faire de puériles combinaiſons de mots, au lieu de former de grands tableaux, de produire de fortes émotions?

> *Fit cherilus ille*
> *Quem bis terque bonum, cum riſu miror, & idem indignor.*

La langue muſicale étant inarticulée n'admet rien de conventionnel. C'eſt ſur-tout en muſique que la liaiſon des modulations doit être entretenue avec la plus grande précaution. En un mot, en muſique, comme dans tous les beaux arts, & plus que dans tous les autres, *Scribendi rectè ſapere eſt & principium & fons.* (*M. l'abbé Feytou.*)

EMPRUNT. *Accord d'Emprunt.* Quelques auteurs nomment ainſi les accords de ſubſtitution. (Voyez *Accords. Subſtitution.*) (*M. Framery.*)

ENDEMATIE. *ſ. f.* C'étoit l'air d'une ſorte de danſe particulière aux Argiens.

(*J. J. Rouſſeau.*)

ENDOSIMON. Nom que le conducteur des chœurs donnoit à ceux qui les chantoient pour leur ſervir de règle.

(*M. de Caſtilhon.*)

ENHARMONIQUE. *adj. pris ſubſt.* Un des trois genres de la muſique des Grecs, appelé auſſi très-fréquemment *harmonie* par Ariſtoxène & ſes ſectateurs.

Ce genre réſultoit d'une diviſion particulière du tétracorde, ſelon laquelle l'intervalle qui ſe trouve entre le lichanos ou la troiſième corde, & la mèſe ou la quatrième, étant d'un diton ou d'une tierce majeure, il ne reſtoit, pour achever le tétracorde au grave, qu'un ſemi-ton à partager en deux intervalles; ſavoir, de l'hypate à la parhypate, & de la parhypate au lichanos. Nous expliquerons au mot *genre* comment ſe faiſoit cette diviſion.

Le genre *enharmonique* étoit le plus plus doux des trois, au rapport d'Ariſtide Quintilien. Il paſſoit pour très-ancien, & la plupart des auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais ſon tétracorde, ou plutôt ſon diateſſaron de ce genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux intervalles incompoſés; le premier d'un ſemi-ton, & l'autre d'une tierce majeure; & de ces deux ſeuls intervalles répétés de tétracorde en tétracorde, réſultoit alors tout le genre *enharmonique.* Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'aviſa d'inférer, à l'imitation des autres genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la diviſion dont je viens de parler. On en trouvera les rapports ſelon les ſyſtêmes de Ptolomée & d'Ariſtoxène. (*Planches de muſ. figure* 150.)

Ce genre ſi merveilleux, ſi admiré des anciens, &, ſelon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bientôt abandonner, à meſure que l'art gagnoit des combinaiſons en perdant de l'énergie, & qu'on ſuppléoit à la fineſſe de l'oreille par l'agilité des doigts. Auſſi Plutarque reprend-il vivement les muſiciens de ſon temps, d'avoir perdu le plus beau des trois genres, & d'oſer dire que les intervalles n'en ſont pas ſenſibles; comme ſi tout ce qui échappe à leurs ſens groſſiers, ajoute ce philoſophe, devoit être hors de la nature.

Nous avons aujourd'hui une ſorte de genre *enhar-*

monique entièrement différent de celui des Grecs. Il conſiſte, comme les deux autres, dans une progreſſion particulière de l'harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des intervalles *enharmoniques*, en employant à la fois ou ſucceſſivement, entre deux notes qui ſont à un ton l'une de l'autre, le bémol de l'inférieure & le dièſe de la ſupérieure. Mais quoique, ſelon la rigueur des rapports, ce dièſe & ce bémol duſſent former un intervalle entre eux, (Voyez *Echelle & quart de ton.*) cet intervalle ſe trouve nul, au moyen du tempérament, qui, dans le ſyſtême établi, fait ſervir le même ſon à deux uſages : ce qui n'empêche pas qu'un tel paſſage ne produiſe, par la force de la modulation & de l'harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les tranſitions *enharmoniques*.

Comme ce genre eſt aſſez peu connu, & que nos auteurs ſe ſont contentés d'en donner quelques notions trop ſuccintes, je crois devoir l'expliquer ici un peu au long.

Il faut remarquer d'abord que l'accord de ſeptième diminuée eſt le ſeul ſur lequel on puiſſe pratiquer des paſſages vraiment *enharmoniques ;* & cela en vertu de cette propriété ſingulière qu'il a de diviſer l'octave entière en quatre intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre ſons qui compoſent cet accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres ſons forment ſur celui-ci un accord de ſeptième diminuée. Or le ſon fondamental de l'accord de ſeptième diminuée eſt toujours une note ſenſible; de ſorte que, ſans rien changer à cet accord, on peut, par une manière de double ou de quadruple emploi, le faire ſervir ſucceſſivement ſur quatre différentes fondamentales; c'eſt-à-dire, ſur quatre différentes notes ſenſibles.

Il ſuit delà que ce même accord, ſans rien changer ni à l'accompagnement, ni à la baſſe, peut porter quatre noms différens, & par conſéquent ſe chiffrer de quatre différentes manières : ſavoir, d'un 7 ♭ ſous le nom de ſeptième diminuée ; d'un $\genfrac{}{}{0pt}{}{6\times}{\not 5}$ ſous le nom de ſixte majeure & fauſſe quinte ; d'un $\genfrac{}{}{0pt}{}{\times 4}{\flat}$ ſous le nom de tierce mineure & triton; & enfin d'un $\times$ 2 ſous le nom de ſeconde ſuperflue. Bien entendu que la clef doit être cenſée armée différemment, ſelon les tons où l'on eſt ſuppoſé être.

Voilà donc quatre manières de ſortir d'un accord de ſeptième diminuée, en ſe ſuppoſant ſucceſſivement dans quatre accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du ſon qui porte un accord de ſeptième diminuée, eſt de ſe réſoudre ſur la tonique du mode mineur, dont il eſt la note ſenſible.

Imaginons maintenant l'accord de ſeptième diminuée ſur *ut* dièſe note ſenſible ; ſi je prends la tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra note ſenſible à ſon tour, & annoncera par conſéquent le mode mineur de *fa* ; or cet *ut* dièſe reſte bien dans l'accord de *mi* note ſenſible : mais c'eſt en qualité de *re* bémol, c'eſt-à-dire de ſixième note du ton, & de ſeptième diminuée de la note ſenſible : ainſi cet *ut* dièſe qui, comme note ſenſible, étoit obligé de monter dans le ton de *re*, devenu *re* bémol dans le ton de *fa*, eſt obligé de deſcendre comme ſeptième diminuée : voilà une tranſition *enharmonique*. Si au lieu de la tierce, on prend dans le même accord d'*ut* dièſe, la fauſſe quinte *ſol* pour nouvelle note ſenſible, l'*ut* dièſe deviendra encore *re* bémol, en qualité de quatrième note : autre paſſage *enharmonique*. Enfin ſi l'on prend pour note ſenſible la ſeptième diminuée elle même, au lieu de *ſi* bémol, il faudra néceſſairement la conſidérer comme *la* dièſe ; ce qui fait un troiſième paſſage *enharmonique* ſur le même accord.

A la faveur de ces quatre différentes manières d'enviſager ſucceſſivement le même accord, on paſſe d'un ton à un autre qui en paroît fort éloigné; on donne aux parties des progrès différens de celui qu'elles auroient du avoir en premier lieu, & ces paſſages ménagés à propos, ſont capables, non-ſeulement de ſurprendre, mais de ravir l'auditeur quand ils ſont bien rendus.

Une autre ſource de variété, dans le même genre, ſe tire des différentes manières dont on peut réſoudre l'accord qui l'annonce ; car quoique la modulation la plus naturelle ſoit de paſſer de l'accord de ſeptième diminuée ſur la note ſenſible, à celui de la tonique en mode mineur, on peut, en ſubſtituant la tierce majeure à la mineure, rendre le mode majeur & même y ajouter la ſeptième pour changer cette tonique en dominante, & paſſer ainſi dans un autre ton. A la faveur de ces diverſes combinaiſons réunies, on peut ſortir de l'accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la converſion du dièſe en bémol ou réciproquement, ſoient véritablement *enharmoniques*; parce que dans les trois autres on ne change point de note ſenſible : encore dans ces neuf diverſes modulations n'y a-t-il que trois diverſes notes ſenſibles, chacune deſquelles ſe réſout par trois paſſages différens : de ſorte qu'à bien prendre la choſe on ne trouve ſur chaque note ſenſible que trois vrais paſſages *enharmoniques* poſſibles; tous les autres n'étant point réellement *enharmoniques*, ou ſe rapportant à quelqu'un des trois premiers. (Voyez *pl. de muſ.*, *fig.* 151, un exemple de tous ces paſſages.)

A l'imitation des modulations du genre diatonique, on a pluſieurs fois eſſayé de faire des morceaux entiers dans le genre *enharmonique*, & pour donner une ſorte de règle aux marches fondamentales de ce genre, on l'a diviſé en *diatonique-enharmonique*, qui procède par une ſucceſſion de ſemi-tons majeurs, & en *chromatique-enharmonique* qui procède par une ſucceſſion de ſemi-tons mineurs.

Le chant de la première espèce est *diatonique*, parce que les semi-tons y sont majeurs; & il est *enharmonique*, parce que deux semi-tons majeurs de suite forment un *ton* trop fort d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse qui descende de quarte & monte de tierce majeure alternativement. Une partie du trio des Parques de l'opéra d'Hippolite, est dans ce genre; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le chant de la seconde espèce est *chromatique*, parce qu'il procède par semi-tons mineurs; il est *enharmonique*, parce que les deux semi-tons mineurs consécutifs forment un ton trop foible d'un intervalle *enharmonique*. Pour former cette espèce de chant, il faut faire une basse fondamentale qui descende de tierce mineure & monte de tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce genre de musique un tremblement de terre dans l'opéra des Indes galantes; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une musique commune. (Voyez les *Elémens de Musique* de M. d'Alembert, pages 91, 92, 93 & 166.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes artistes que *l'enharmonique-diatonique* & *l'enharmonique-chromatique* me paroissent tous deux à rejeter comme genres, & je ne puis croire qu'une musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la musique les présente; que l'oreille n'a pas le temps d'apercevoir le rapport très-secret & très-composé des modulations, ni de sous-entendre les intervalles supposés; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de ton ni de mode; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure long-temps; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la modulation ne se trouble & ne se perde entièrement: car sitôt qu'on n'entend que des accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible & de fondement commun, l'harmonie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, & l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison & sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffés.

Je ne crois pas même que les simples transitions *enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les chœurs, ni dans les airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les parties doivent avoir entre elles une liaison plus sensible que ce genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de *l'enharmonique*? C'est, selon moi, le récitatif obligé. C'est dans une scène sublime & pathétique, où la voix doit multiplier & varier les inflexions musicales, à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scène que les transitions *enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier récitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant & simple des effets que ce grand musicien sut tirer de l'*enharmonique*, & comment, loin de faire une modulation dure, ces transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre genre *enharmonique* est entièrement différent de celui des anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'intervalles *enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs, les intervalles *enharmoniques*, purement mélodieux, ne demandoient, ni dans le chanteur, ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore, dans notre musique, une connoissance exacte & un sentiment exquis des métamorphoses harmoniques les plus brusques & les moins naturelles: car si l'on n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le ton qui leur convient, ni chanter juste dans un systême harmonieux, si l'on ne sent l'harmonie.

(*J. J. Rousseau.*)

ENHARMONIQUE. Je ne parlerai point du genre *enharmonique* des anciens; genre trop peu connu, malgré les soins que Rousseau & d'autres se sont donnés pour l'expliquer. J'avouerai seulement que je ne conçois pas comment un semi-ton peut-être partagé en deux par la voix; comment il en peut résulter un genre, c'est-à-dire un systême continu d'intonation; & encore moins comment un genre aussi compliqué, aussi éloigné des facultés naturelles de l'homme auroit pu être le plus anciennement trouvé. Il me semble que si Plutarque m'avoit repris de *n'en pas trouver les intervalles sensibles*; s'il m'eût dit que ce qui échappe *à mes sens grossiers* n'est pas pour cela *hors de la nature*, je lui aurois répondu que la musique,

& sur-tout le chant, sont faits pour les sens les plus grossiers; & que si ce genre exige un sentiment & des organes si délicats, c'est une preuve incontestable qu'il n'est pas de l'invention la plus ancienne. Au surplus, je suis loin de vouloir attaquer la musique Grecque; mais j'en persiste d'autant plus dans l'opinion, que ce qu'on appelloit le genre *enharmonique* ne nous est pas bien connu.

Je passe au genre *enharmonique* moderne, pour expliquer ou pour combattre ce qu'en dit Rousseau. Il commence par une phrase dans laquelle il dit, ce me semble, le contraire de ce qu'il veut dire. « Ce genre, » selon lui, consiste... dans une progression particu- » lière de l'harmonie, qui engendre dans la marche » des parties des intervalles *enharmoniques*, en em- » ployant... entre deux notes qui sont à un ton l'une » de l'autre *le bémol de l'inférieure & le dièse de la* » *supérieure.* » N'est-ce pas plutôt le dièse de l'inférieure & le bémol de la supérieure? *Ut* & *re* sont à un ton de distance; *ut* est bien évidemment l'inférieure, & *re* la supérieure: or l'enharmonique est formé par l'*ut* dièse & le *re* bémol, & non par l'*ut* bémol & le *ré* dièse.

Rousseau après avoir remarqué que le tempérament rend nul cet intervalle, ajoute: « Ce qui n'empêche » pas qu'un tel passage ne produise par la force de » la modulation & de l'harmonie *une partie* de l'effet » qu'on cherche dans les transitions *enharmoniques.* »

J'observe 1°. qu'on obtient *tout l'effet qu'on cherche*, & non pas seulement une partie; car on a travaillé pour des instrumens tempérés, & alors on n'a pas attendu d'autre effet que celui de la modulation; ou on a écrit pour des voix ou pour des instrumens non sujets au tempérament, & on en a obtenu l'expression sensible de la différence des deux notes prises l'une pour l'autre, si l'on a voulu que cette différence fut exprimée. 2°. J'entends bien comment un tel passage produit son effet par la force de la modulation, mais je ne vois pas celui qu'il tire de la force de l'harmonie. Rousseau dit plus bas que l'*enharmonique* résulte d'un seul accord, pris d'abord dans un sens & ensuite dans un autre. Son effet vient donc de la succession des accords, succession qui n'est extraordinaire que par la modulation. Je ne vois pas là de force d'harmonie.

« L'accord de septième diminuée est, selon Rous- » seau, le *seul* sur lequel on puisse pratiquer des » passages vraiment *enharmoniques*, & cela, dit-il; » en vertu de cette propriété singulière qu'il a de » diviser l'octave en quatre intervalles égaux. »

1°. Je ne vois pas quel rapport peut avoir avec l'*enharmonique* cette égalité de division, & pourquoi on ne pourroit pas, sur un instrument tempéré, prendre l'un pour l'autre deux sons très-différens, mais exprimés par la même touche, ce qui fait tout l'*enharmonique*.

Je ne vois pas pourquoi l'accord de septième diminuée seroit le seul qui pût produire cet *enharmonique*, & Rousseau auroit bien dû s'appercevoir lui-même de la fausseté de sa proposition, puisqu'il cite un peu plus loin le *trio des Parques* de Rameau, qui contient une marche *enharmonique* de plusieurs mesures, sans le secours de la septième diminuée.

Une fois convenu que pour passer dans une modulation très-détournée, on peut user ou abuser du tempérament, c'est-à-dire prendre une note pour une autre que la même touche représente, il me semble qu'il n'est pas nécessaire de partir d'une septième diminuée, & que, même après un accord parfait, dont le *mi b*, par exemple, sera la note grave, je puis prendre ce *mi b* pour un *re* dièse, & passer à un accord dont *mi* naturel sera la fondamentale. Ma basse n'aura paru faire qu'un mouvement chromatique, mais elle en aura véritablement fait un *enharmonique*, sans avoir eu besoin de la septième diminuée; voyez l'exemple (*pl. de mus. fig.* 152.) où je donne un passage enharmonique praticable, sans le secours de cet accord.

L'explication que donne Rousseau des genres *diatonique-enharmonique*, & *chromatique-enharmonique* est exacte, mais elle n'est pas claire quand on n'a pas un exemple sous les yeux. J'ai cru devoir en donner un, & préférer ce fameux *trio des Parques* d'Hyppolite & Aricie, cité par Rousseau lui-même, tant parce que c'est un morceau à conserver, & qui mérite d'être plus connu qu'il ne l'est, que parce que la basse continue employée par Rameau n'y diffère point de la basse fondamentale que Rousseau indique; seulement, en parlant des mouvemens que doit faire la basse, il auroit du commencer par celui de tierce majeure en montant; celui de quarte en descendant ne produisant point d'*enharmonique.* Voyez donc dans ce trio (*planc. de mus. fig.* 153.) le passage marqué d'un A.

Vous remarquerez que vous êtes en *re* majeur. La basse monte de *re* sur un *fa* * dièse, & dans le premier mouvement de tierce majeure l'auteur a évité la quinte. Le *fa* * de la basse descend de quarte sur un *ut* *, & Rameau, en remplissant cet accord, a écrit dans quelques parties le *sol* *, quinte d'*ut*, & dans d'autres parties, de ce *sol* * il a fait un *la* bémol. En cela, je crois qu'il a eu tort, & que c'est cette bigarrure qui a nui plus que tout autre chose à l'exécution, dans un tems où les instrumentistes François n'étoient pas encore bien habiles. Cet *ut* dièse qui doit porter *mi*-dièse & *sol*-dièse, porte donc en place deux notes qui sont prises pour un *fa* naturel & pour un *la* bémol. Ces deux notes font liaison dans l'accord suivant, parce que la basse, au lieu de monter de tierce majeure, comme le dit Rousseau, monte d'une fausse quarte sur un *fa* naturel, ce qui est le même mouvement que celui de tierce majeure sur un instrument à touches; & c'est-là l'*enharmo-*

nique cherché. De-là la basse descend de quarte sur un *ut* naturel portant aussi l'accord parfait; car remarquez que tout ce passage est en accords parfaits, & qu'on n'y voit point de septièmes diminuées. Elle offre ensuite un *mi* portant l'accord parfait mineur, qui descend sur un *si* naturel. Ce *si* porte une tierce majeure, le *re* dièse, & sa quinte *fa* dièse, ce qui prépare le *mi* bémol & le *sol* bémol que l'on entend dans l'accord suivant; car la basse, au lieu de monter de tierce majeure sur un *re* dièse, monte de fausse quarte sur un *mi* bémol, dont la tierce mineure est *sol* bémol. L'auteur a eu le même tort dans cette mesure de mêler les dièses & les bémols; on y voit en même-tems un *mi* dièse & un *fa* naturel, & deux instrumens qui ont l'air d'être à la seconde l'un de l'autre, *re mi* ✶, tandis qu'ils font une tierce mineure *re fa*.

La même marche continue jusqu'à la fin du passage, qui se termine par une septième diminuée, mais laquelle ne produit point d'*enharmonique*. Tel est ce passage qui n'a pu, dit-on, être exécuté à l'opéra de Paris. Il le seroit aujourd'hui par-tout, car il est fort clair; mais il le seroit plus facilement encore en ne mêlant pas les dièses & les bémols dans la même mesure. Il faut observer que Rameau a eu le bon esprit de ne mettre dans le chant aucun intervalle difficile. La marche de ses parties est seulement chromatique; l'*enharmonique* est reservé pour les instrumens, & c'est une attention qu'il est nécessaire d'avoir toutes les fois qu'on fait un pareil passage, ou simplement une transition. Il faut donner à la partie vocale les notes de liaison, celles qui ne changent point, & laisser aux instrumens les intonations difficiles, par cette considération que les doigts modifient les sons plus facilement que le gosier.

On peut se tracer à soi-même un exemple semblable pour produire le *chromatique-enharmonique*; on verra qu'après avoir descendu de tierce mineure, monter de tierce majeure est la même chose que monter de fausse quarte, & que ces deux mouvemens pris à volonté l'un pour l'autre forment le genre désiré. (Voyez *pl. de mus. fig.* 154.)

Rousseau conseille ensuite aux jeunes artistes de rejeter comme genre l'*enharmonique-diatonique* & l'*enharmonique chromatique*. Les raisons qu'il en apporte, me paroissent manquer de justesse. « 1°. Les passages » brusques d'une idée à une autre idée extrêmement » éloignée, dit-il, y sont si fréquens, qu'il n'est » pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec » autant de rapidité que l'oreille les présente. »

En reprenant pour exemple le morceau de Rameau qui est d'un mouvement lent, on verra que les transitions n'y sont pas très-fréquentes, puisqu'elles n'ont lieu que d'une mesure à l'autre, sur le mouvement de tierce majeure en montant, & que ce changement de modulation n'a lieu que quatre fois dans tout le passage; d'ailleurs c'est mal s'exprimer que de nommer cette progression le passage brusque d'une idée à une autre idée: toutes les fois que la basse suit une marche uniforme & symétrique, on ne change point d'idée, & dans l'*enharmonique* ce sont les modulations & non pas les idées qui sont très-éloignées l'une de l'autre; car l'idée unique de l'auteur est de suivre d'un pas égal une route tortueuse au lieu de suivre une route droite.

« L'oreille n'a pas le tems d'apercevoir le rap- » port très-secret & très-composé des modulations, » ni de sous-entendre les intervalles supposés ».

Il n'est pas nécessaire d'appercevoir ce rapport, puisqu'on veut surprendre l'oreille par une progression inattendue; si ce rapport étoit compris facilement, l'effet qu'on se propose seroit manqué. C'est une harmonie déchirante qu'on veut produire, il ne faut donc pas que l'oreille la juge naturelle. Quant à sous entendre les intervalles supposés, où en seroit l'utilité? J'avoue que le passage de l'*ut* dièse au *fa* naturel est fort dur, mais seroit-il adouci quand l'oreille s'apercevroit que cet *ut* dièse commence par passer au *re* bémol?

« On ne trouve plus dans de pareilles successions » ombre de *ton* ni de *mode*. »

Je ne sais si Rousseau par ces deux mots entendoit deux choses différentes. Le *ton* est ce qui détermine la gamme. Le *mode* est la manière dont cette gamme est arrangée, en majeur ou en mineur. Or il n'est pas vrai qu'une pareille succession confonde les différens modes. J'avoue qu'on n'y trouve pas de ton déterminé; mais je demanderois à Rousseau si dans une suite de cadences interrompues, où toutes les notes & même la tonique sont dominantes, si dans une marche chromatique le ton est bien déterminé; si l'on ne pourroit pas dire de même qu'*au milieu de tout cela* on ne sait plus du tout où l'on est. Il suffit, ce me semble, qu'on aboutisse à un ton voisin de celui d'où l'on est parti, comme on le pratique dans les suites de dominantes, & comme Rameau l'a fait dans le passage cité, qui commence en *re* majeur & finit en *la*.

« L'enharmonique n'est qu'un passage inattendu » dont l'étonnante impression se fait fortement & » dure long-tems. »

Fort bien, quand ce passage n'est qu'une simple transition; mais ce n'est pas une raison pour qu'on n'en fasse pas une marche d'harmonie. L'idée de la modulation principale pourra être troublée, comme il arrive toujours dans les modulations successives, comme dans les passages chromatiques dont je parlois tout à l'heure; mais elle ne se perdra point entièrement si le passage se termine en la rappelant.

Rousseau ne croit pas même que les simples tran-

sitions *enharmoniques* puissent bien réussir dans les chœurs ni dans les airs. C'est au récitatif obligé qu'il les attribue, & cela parce que dans la musique italienne qu'il connoissoit, il n'avoit vu pratiquer de semblables transitions que dans du récitatif. S'il avoit connu une plus grande quantité de musique italienne, il y auroit vu l'*enharmonique* employé avec succès dans les airs, mais en observant, comme j'en ai donné plus haut le conseil, de ne point mettre dans le chant ce que la modulation peut avoir de difficile. Rousseau ne paroît pas avoir songé à ce précepte, car il demande seulement que la symphonie affermisse ces passages, & que la modulation soit facile à entonner.

Il finit par trouver notre *enharmonique* plus difficile que celui des Grecs. « Chez eux, dit-il, les intervalles » *enharmoniques* purement mélodieux, ne demandoient » ni dans le chanteur ni dans l'écoutant aucun changement d'idée, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse » il faut joindre encore dans notre musique une » connoissance exacte & un sentiment exquis des » métamorphoses harmoniques les plus brusques & » les moins naturelles. »

1°. J'ai déja remarqué qu'un changement de modulation n'est point un changement d'idées : qu'un même trait de chant soit répété dans deux modulations différentes, l'idée du compositeur ne change point, comme on le voit dans les Rosalies qui présentent une idée unique dans des modulations différentes.

2°. Comment Rousseau peut-il dire que le chanteur moderne doit avoir cette même délicatesse d'organe qui étoit nécessaire au chanteur Grec, & qui nous paroît impossible? Il oublie que nos chanteurs ne sont point obligés d'entonner les intervalles *enharmoniques*, quand même ces intervalles se trouveroient dans le chant, puisqu'ils ne forment qu'une seule & même note pour la voix comme pour les touches. Quant à cette connoissance exacte, ce sentiment exquis des métamorphoses harmoniques, il ne sont pas plus nécessaires au chanteur, qui ne doit que préparer son oreille à une modulation extraordinaire, dans le cas où le compositeur auroit eu la mal-adresse de mettre cette modulation dans le chant.

Il faut conclure de tout ceci que Rousseau avoit peu pratiqué l'*enharmonique*, & qu'il n'en connoissoit pas beaucoup les effets. Ce qu'il en a écrit, lui a été dicté par son imagination plus que par son expérience. (*M. Framery.*)

ENKELEUSTIQUE. Maxime de Tyr rapporte qu'il y avoit un mode *enkeleustique*, propre à ceux qui poursuivoient l'ennemi. (*M. de Castilhon.*)

ENNÉACORDE. Instrument des anciens, qui avoit neuf cordes. (*M. de Castilhon.*)

ENSEMBLE. *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles & avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en musique. Ce n'est guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, & que l'exécution rend fidèlement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la partition.

L'*ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa partie, mais de l'intelligence avec la quelle il en sent le caractère particulier, & la liaison avec le tout; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *fort* & des *doux*; soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entre eux : car il seroit impossible de mettre un parfait *ensemble* dans un concert de sourds, ni dans une musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les maîtres de musique, conducteurs & chefs d'orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les musiciens pour mettre par-tout l'*ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La voix récitante est assujettie à la basse & à la mesure; le premier violon doit écouter & suivre la voix; la symphonie doit écouter & suivre le premier violon : enfin le clavecin qu'on suppose tenu par le compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le style, les périodes, les phrases, la mélodie & l'harmonie ont de caractère, plus l'*ensemble* est facile à saisir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la musique ne dit rien, & qu'on n'y sent qu'une suite de notes sans liaison, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte sa partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la musique françoise n'est jamais *ensemble*. (*J. J. Rousseau.*)

ENSEMBLE. Le sens que, du tems de Rousseau, l'on donnoit rarement à ce mot en musique, est précisément celui qu'on lui a le plus souvent donné depuis seize ou dix-sept ans. On s'en est moins servi pour signifier l'accord de toutes les parties dans l'exécution, que pour désigner dans la composition *le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entr'elles & avec le tout.* C'est en effet l'acception du mot la plus noble, la plus importante; car on a beau exécuter avec *ensemble* ce qui est disparate, incohérent, décousu, ces

ces défauts n'en existent pas moins, n'en sont pas moins sensibles; on pourroit même dire que mis à nud par une exécution parfaite, ils en ressortent davantage.

Mais si l'on n'a point exagéré la nécessité de *l'ensemble*, sur-tout dans un ouvrage dramatique, on a peut-être trop exalté le mérite que cette qualité suppose dans le compositeur. Quoiqu'il soit possible, jusqu'à un certain point, de lier & de raccorder par la musique ce qui est disjoint & rompu dans le poëme, quoique l'on puisse aussi par irréflexion ou mal-adresse manquer des liaisons & des transitions musicales, indiquées par le poëte, il est cependant certain en général que c'est principalement de ce dernier que dépend *l'ensemble* de l'ouvrage.

C'est par une suite d'exagérations que l'on a exclusivement attribué ce mérite à un compositeur célèbre, & qu'on a même regardé comme entièrement de son invention le systême *d'ensemble* dramatique, dont il nous avoit cependant emprunté l'idée. Mais il voulut le premier le faire connoître à l'Italie, qui aima mieux garder de vieilles habitudes; il nous l'offrit ensuite à nous-mêmes avec plus de succès, revêtu des formes italiennes, perfectionné par les conseils, & sur-tout vanté, commenté par les écrits des gens de lettres dont il eut d'abord le bon esprit de s'appuyer; mais qui le menèrent plus loin qu'il ne vouloit, & qui prétendirent encore l'avoir mené plus loin qu'il n'étoit allé. (Voyez l'article *France*.)

Ayant traité au mot *dessein*, non-seulement de celui des morceaux qui entrent dans un drame lyrique, mais de leur liaison dans la scène, de celle des scènes dans l'acte, & de celles des actes entr'eux, j'ai suffisamment expliqué le mot *ensemble*, pris dans le sens dont Rousseau avoit négligé de parler. (Voyez *Dessein*.) Je répéterai seulement ici que cet *ensemble* qui demande beaucoup de réflexion, d'étude & de connoissance du théâtre, n'est pas, comme on l'a cru, la première qualité que doit avoir un ouvrage en musique; que toutes les parties de cet ouvrage devant nous être offertes l'une après l'autre, elles ont beau être parfaitement liées, si elles n'ont pas en elles-mêmes & chacune à part la perfection nécessaire; & que tout le fruit d'une liaison continue & serrée entre des parties ennuyeuses, est un ennui, un tiraillement d'autant plus insupportable qu'il est sans interruption & sans repos. (*Ginguené*.)

Ensemble (*morceaux d'ensemble*) en italien, *Pezzi concertati*, morceaux concertés. Ce sont tous les morceaux dramatiques exécutés par plus d'une voix; ainsi les duos, trios, quatuors, &c. sont des *morceaux d'ensemble*, pourvu que chaque partie y soit distincte, dialogue avec les autres, & soit exécutée par une seule voix; car les chœurs, quoique composés de plusieurs parties, ne sont pas ordinairement qualifiés de *morceaux d'ensemble*; & c'est en cela que la dénomination italienne paroît plus juste que la dénomination françoise. Il semble que dans des *morceaux d'ensemble* toutes les voix devroient chanter *ensemble*, & cependant il est de l'essence de ces morceaux de les opposer l'une à l'autre, & de les faire dialoguer. Ce n'est guères qu'à la fin qu'elles se réunissent pour produire les plus grands effets d'harmonie, & donner ce qu'on appelle le coup de fouet.

Les morceaux à deux & à trois voix peuvent n'avoir à exprimer que des passions, & alors les formes de chant doivent en présenter le caractère. Nous ne nous étendrons point sur ces morceaux dont il est suffisamment parlé aux mots *duo* & *trio*. Dès qu'il y a sur la scène un plus grand nombre de personnages, c'est sur-tout à peindre des situations & des mouvemens de théâtre que ces morceaux sont destinés. En effet, deux ou même trois personnes peuvent exprimer le même sentiment sans langueur, ou des sentimens opposés sans confusion. Mais cette langueur ou cette confusion se feroient sentir dans un plus grand nombre. Il est peu vraisemblable que quatre personnes ou plus aient à exprimer la même idée, & si vous les mettez en contraste, il sera difficile de distinguer la passion dont chacune d'elles est animée.

Mais dans les grands mouvemens de scène, dans ces momens où le simple dialogue parlé ne suffiroit pas pour exprimer tout ce qui agite les personnages, c'est alors que le compositeur doit venir au secours du poëte, & le seconder par les puissances de son orchestre & la force de son harmonie; c'est alors que les morceaux *d'ensemble* peuvent produire des effets admirables, & c'est-là que se reconnoît sur-tout le talent des grands compositeurs.

Je parle des puissances de l'orchestre, plutôt que de celles de la mélodie, parce que dans ces sortes de morceaux, lorsqu'ils sont dialogués, la phrase de chaque exécutant devant être liée à celle qui le suit, ne devant pas offrir d'idée isolée, mais, au contraire, devant contribuer à *l'ensemble*, ne peut guère offrir de chant régulier & suivi. C'est donc dans l'orchestre que doit se trouver principalement la mélodie; c'est lui qui par ses accompagnemens doit déterminer le caractère de chacun des personnages qu'il soutient. Lorsque toutes les voix se font entendre *ensemble*, c'est encore moins le cas d'y désirer un chant nécessairement confus & que l'harmonie étoufferoit : le seul chant que l'on puisse faire entendre alors est celui qui résulte de l'accord des voix, qui n'appartient pas à une partie seulement, mais à toutes les parties réunies, comme il arrive dans les chœurs d'un mouvement lent.

La partie vocale dans les *morceaux d'ensemble* doit donc être à peu près sacrifiée, & n'offrir pour ainsi dire qu'une simple récitation. Ce n'est pas qu'un trait de chant proprement dit, distribué habilement d'une partie à l'autre, comme motif principal, ne

puisse flatter singulièrement l'oreille; mais il faut qu'il soit unique dans l'étendue du même mouvement pour mieux fixer l'attention dans ses retours divers. Plusieurs motifs de chant se nuiroient nécessairement l'un à l'autre, & ne serviroient qu'à embrouiller le tout.

L'opera bouffon italien a donné naissance aux *morceaux d'ensemble* comme aux *finals*; ils se sont étendus à proportion que le nombre des personnages s'est multiplié dans ces sortes d'ouvrages. On n'a pas encore essayé sur les théâtres d'Italie d'adapter au genre tragique ni les uns, ni les autres, & sur-tout les finals. Il y a quelques exemples de morceaux à cinq & à six voix dans les tragédies, mais ils sont rares. La raison n'en est pas, comme on l'a dit, que ce genre offre un *imbroglio*, une sorte de désordre qui ne peut convenir qu'au genre comique, car les passions tragiques, comme la fureur, s'en accommoderoient également bien; mais de ce que les théâtres sérieux d'Italie n'admettent point la voix de basse, & qu'il seroit trop difficile de faire des morceaux d'effet avec les seules voix de tenores & de dessus. Aussi n'en a-t-on fait d'essais à cinq ou six voix que sur des théâtres où l'on avoit deux tenores, dont l'un avoit la voix assez grave pour tenir lieu de basse, & où la partie intermédiaire pouvoit être exécutée par des contralto. (Voyez *Final.*)

Il y a une différence sensible entre les *finali* & les *pezzi-concertati*, entre les *finals* & les *morceaux d'ensemble*, c'est que les premiers, destinés à terminer un acte, contiennent plusieurs scènes, plusieurs mouvemens de situation, & admettent un assez grand nombre de développemens. Les *morceaux d'ensemble* au contraire, n'ont à exprimer qu'une situation, & assez ordinairement le parti que cette situation inspire aux divers personnages; ils ne peuvent guère admettre par conséquent que deux mouvemens principaux, & des développemens proportionnés. Les règles du *morceau d'ensemble* sont à cet égard les mêmes que pour les airs & les duo, c'est-à-dire, l'exposition d'un sentiment & de celui qui lui sert de contraste.

Les François ont eu aussi des *morceaux d'ensemble* du moment où ils ont eu des opera comiques. Mais la prétention d'en rendre toutes les parties également chantantes, de les fuguer entre elles, de les faire trop fréquemment chanter ensemble, a nui à la clarté, à la simplicité dont les compositeurs italiens nous ont donné des modèles si précieux. On commence aujourd'hui à sentir ce mérite, & l'habitude d'entendre des opera italiens aura beaucoup servi à nos compositeurs françois. Ceux qui cultivent la scène comique n'auront presque plus rien à envier aux Italiens, lorsqu'ils posséderont aussi bien qu'eux l'art des *morceaux d'ensemble*. (*M. Framery.*)

ENTONNER, *v. a.* C'est dans l'exécution d'un chant, former avec justesse les sons & les intervalles qui sont marqués. Ce qui ne peut guères se faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent se rapporter ces sons & ces intervalles; savoir, celle du ton & du mode où ils sont employés, d'où vient peut être le mot *entonner*. On peut aussi l'attribuer à la marche diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la voix. Il y a plus de difficulté à *entonner* des intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la glotte se modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop composés dans le second.

Entonner est encore commencer le chant d'une hymne, d'un pseaume, d'une antienne, pour donner le ton à tout le chœur. Dans l'église catholique, c'est, par exemple, l'officiant qui *entonne* le *te deum*; dans nos temples, c'est le chantre qui *entonne* les pseaumes. (*J. J. Rousseau.*)

ENTONNER signifie tout simplement entrer *dans le ton*; mais le mot ton est pris ici dans le sens de corde, *d'intonation*; il n'est donc point absolument nécessaire de connoître le ton ni le mode où l'on est pour *entonner* juste. Il suffit d'avoir dans l'oreille le son d'une note pour servir de base, soit la tonique ou toute autre corde de la gamme; car si, par exemple, je dois *entonner* la quinte d'*ut*, pourvu que je connoisse cet *ut*, il est très indifférent (dans notre systême tempéré) que je sois dans le ton d'*ut* ou dans celui de *fa*, ou dans celui de *sol*. L'étymologie de Rousseau est donc chimérique. Mais il en ajoute une bien plus étrange, lorsqu'il dit que le mot *entonner* peut être attribué à la gamme diatonique. Assurément il peut être attribué de même à la gamme chromatique, car on les *entonne* l'une & l'autre. Diatonique n'a pas plus engendré le mot *entonner*, qu'*entonner* le mot diatonique: ces deux mots se rapportent également au mot *ton*, mais dans des acceptions diverses.

Entonner, dans la musique profane, comme dans la musique d'église, s'applique particulièrement à la manière de commencer un chant. Ainsi l'on dit *entonner* un air, comme *entonner* un hymne ou un pseaume. (*M. Framery.*)

ENTR'ACTE. *f. m.* Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra & le commencement de l'acte suivant, & durant lequel la représentation est suspendue, tandis que l'action est supposée se continuer ailleurs. L'orchestre remplit cet espace en France par l'exécution d'une symphonie qui porte aussi le nom d'*entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais divisé leurs drames par actes, ni par conséquent connu les *entr'actes*. La représentation n'étoit point suspendue sur leurs théâtres depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du spectacle, commencèrent les premiers à le

partager en plusieurs parties, dont les intervalles offroient du relâche à l'attention des spectateurs, & cet usage s'est continué parmi nous.

Puisque l'*entr'acte* est fait pour suspendre l'attention & reposer l'esprit du spectateur, le théâtre doit rester vide, & les intermèdes dont on le remplissoit autrefois formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la pièce en faisant perdre le fil de l'action. Cependant Molière lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *entr'actes* de sa dernière pièce étoient remplis par des intermèdes. Les François, dont les spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer pour la perfection des théâtres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la danse de l'action dramatique; (Voyez *Opéra.*) Mais par une inconséquence qui naît de la trop grande durée qu'ils veulent donner au spectacle, ils remplissent leurs *entr'actes* des ballets qu'ils bannissent de la pièce; & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de scène, & promenant ainsi le spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtent celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déjà presque chassé les intermèdes des *entr'actes*, sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un spectacle brillant & isolé à la fin de la grande pièce.

Mais quoique le théâtre reste vide dans l'*entr'acte*, ce n'est pas à dire que la musique doive être interrompue: car à l'opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouïe doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la scène on entende l'harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le musicien doit dicter à l'orchestre quand il ne se passe plus rien sur la scène: car si la symphonie, ainsi que toute la musique dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que quoique le théâtre soit vide, le cœur des spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*entracte*, afin que le spectateur ne se trouve pas au début de l'acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame, comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages, ou dans celle des spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il règne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile musicien tire encore de son orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des scènes qu'il va voir dans l'acte suivant.

La durée de l'*entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le théâtre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celle du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la scène durant l'*entr'acte*. Or ce temps est dans sa plus grande étendue à-peu-près de douze heures, qui sont la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la représentation, & à la durée partielle & relative de ce qui se passe derrière le théâtre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose; savoir, la mesure de l'attention, car on doit bien se garder de faire durer l'*entr'acte* jusqu'à laisser le spectateur tomber dans l'engourdissement & approcher de l'ennui. Cette mesure n'a pas, au reste, une telle précision par elle-même, que le musicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puisse, à l'aide de son orchestre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuser le spectateur sur la durée effective de l'*entr'acte*, en la lui faisant estimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la symphonie: mais il est temps de finir cet article qui n'est deja que trop long. (*J. J. Rousseau.*)

Entr'acte. Rousseau avoit donné dans cet article une excellente théorie de l'*entr'acte*. On l'a depuis rendue inutile en supprimant cette partie musicale de nos drames lyriques. C'est à M. Gluck que cette suppression est due; & il est assez remarquable que celui qui a tout rapporté dans son systême dramatique, à l'ensemble & à l'illusion théâtrale, ait établi entre chaque acte un vuide qui rompt nécessairement cet ensemble & détruit cette illusion, qu'il faut ensuite faire renaître.

Assurément, il sentoit mieux que personne, le parti qu'on pouvoit tirer des *entr'actes*; mais il connoissoit aussi la mesure de nos forces physiques & intellectuelles. Il jugea que plus on fixoit obstinément l'attention pendant le cours d'un acte, plus cette attention avoit ensuite besoin de repos; que nos organes fortement émus demandoient trève & relâche; & qu'aussi l'orchestre, qui n'étoit pas avant lui continuellement employé tout entier, exigeoit ce soulagement, depuis qu'ayant substitué au récitatif simple un récitatif perpétuellement obligé, les instrumens n'avoient plus, de l'ouverture à la chaconne, un seul instant de répit.

Cette dernière raison est la plus forte; mais il est possible que parmi les perfectionnemens dont notre spectacle lyrique a besoin, on revienne à faire usage, pour les scènes ou les passages de simple déclamation, d'un récitatif débité, uniquement accompagné de la basse, pour se ménager des moyens de nuances & d'effets, dans les momens d'intérêt & de passion : ce changement en mettant l'orchestre plus à l'aise, y mettroit aussi le spectateur: l'un & l'autre pourroient alors se retrouver assez de force pour supporter les *entr'actes* qui certainement sont plus conformes à la nature de ce spectacle, puisqu'ils favorisent l'illusion, & qu'ils n'interrompent point l'usage d'une langue conventionnelle, qui dans ce pays d'enchantemens, nous explique sans cesse par le sens de l'ouïe, ce qui frappe celui de la vue.

(*M. Ginguené.*)

ENTRÉE. *s. f.* Air de symphonie par lequel débute un ballet.

Entrée se dit encore à l'opéra, d'un acte entier, dans les opéra-ballets dont chaque acte forme un sujet séparé. L'entrée *de Vertumne dans les Élémens.* L'entrée *des Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *entrée* se dit aussi du moment où chaque partie qui en suit une autre commence à se faire entendre. (*J. J. Rousseau.*)

Entrée. Dans le premier sens que lui donne Rousseau, servoit à désigner ce que nous entendons par ouverture. Ainsi on disoit l'*entrée* d'un opéra, comme l'*entrée* d'un ballet.

On entendoit encore par *entrée* une sorte de danse particulière affectée à quelques caractères de déguisemens. Les masques d'Arlequin, de Pierrot, de Polichinelle, avoient chacun leur *entrée* qui se dansoit sur un air qui lui étoit consacré; l'air & la danse avoient également le nom d'*entrée*.

Autrefois, lorsqu'on dansoit dans des maisons particulières, on s'étoit fait une loi d'admettre tous les masques qui se présentoient, sans qu'ils eussent besoin de se faire connoître. Chacun d'eux dansoit l'*entrée* affectée au caractère de son habit, & ensuite il étoit obligé de se retirer, à moins qu'on ne le retînt.

L'*entrée* de l'arlequin, c'est-à-dire, l'air sur lequel il dansoit, s'appeloit aussi chaconne.

(*M. Framery.*)

Entrée. Sur ce mot, considéré relativement aux ballets & aux divertissemens, j'ai dit aux mots *Ballet* & *Divertissement*, ce qu'il est inutile de répéter ici. (Voyez ces deux articles.)

Dans tout ouvrage lyrique, le compositeur doit faire attention aux premières *entrées* de ses personnages, pour les annoncer d'une manière convenable à leur caractère. C'est ainsi que dans l'opéra de Roland, l'*entrée* de ce héros & celle de Médor sont accompagnées, la première, d'une ritournelle brillante, guerrière & dont le rythme est très-marqué; l'autre, d'une symphonie douce & mélodieuse, mais commençant par quelques traits coupés, qui marquent l'inquiétude & la crainte.

Il n'est pas nécessaire de dire que dans le cours de la pièce, les *entrées* de chaque personnage doivent exprimer la situation actuelle où ils se trouvent, & pour ainsi dire, annoncer le motif qui les amène sur la scène. Il ne faut pour cela qu'une légère attention, qu'un homme très-médiocre, peut avoir, mais qui n'en est pas moins nécessaire quoiqu'elle puisse échapper quelquefois aux plus grands maîtres.

(*M. Ginguené.*)

ÉOLIEN. *adj.* Le ton ou mode *éolien* étoit un des cinq modes moyens ou principaux de la musique grecque, & sa corde fondamentale étoit immédiatement au-dessus de celle du mode phrygien. (Voyez *Mode.*)

Le mode *éolien* étoit grave, au rapport de Lasus. *Je chante*, dit-il, *Cérès & sa fille Mélibée, épouse de Pluton*, *sur le mode* éolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*éolien* que portoit ce mode ne lui venoit pas des îles Eoliennes, mais de l'Eolide, contrée de l'Asie mineure, où il fut premièrement en usage.

(*J. J. Rousseau.*)

Éolien. Rousseau a-t-il bien saisi le véritable sens des vers de Lasus? La gravité dont parle le poëte doit-elle être prise dans un sens moral ou dans un sens physique; c'est-à-dire doit-elle être appliquée aux

cordes du mode Eolien, ou à son caractère? S'agit-il même dans ces vers du véritable mode Eolien?

1°. Le mode Eolien, le neuvième des quinze modes Grecs, doit naturellement participer du caractère des modes adjacens; c'est-à-dire de la véhémence du Phrygien & de la vivacité du Lydien. Or le caractère résultant de ce mélange n'approche nullement de la gravité

2°. Le caractère du mode Eolien ne doit-il pas être celui des peuples chez lesquels il a pris naissance? « Or, dit Héraclides de Pont, cité par Athénée; *Deipnos. liv.* 14, les Eoliens, les Doriens, les Ioniens, quoique Grecs, ne se ressembloient nullement par le caractère. Personne n'ignore l'opiniâtreté avec laquelle les Lacédémoniens (qui sont Doriens) conservent leurs mœurs & leurs usages antiques. Les Thessaliens ont encore le caractère des Eoliens dont-ils tirent leur origine. Mais les Ioniens ont presque tous été forcés d'abandonner leurs anciennes loix pour s'asservir à celles des barbares qui les ont subjugués... Ces différens peuples ont adopté chacun un caractère de chant qui porte leur nom. Le chant Dorien est remarquable par sa mâle & pompeuse gravité. Toujours simple, toujours égal, sombre, serré, véhément & sévère. L'Eolien est élevé, mais emphatique & diffus. Il n'est propre qu'à exprimer la fierté & la franchise naturelle du voluptueux Eolien, qui passe sa vie dans les plaisirs de la table & de l'amour. Les caractères de ces deux modes se trouvent parfaitement réunis dans le mode Hypodorien, à qui les Grecs, au rapport du même Héraclides, ont aussi donné le nom d'Eolien. C'est dans ce nome (Hypodorien) qu'est composé l'hymne de Lasus d'Hermione sur Cérès & sur la ville d'Hermioné sa patrie. *Je célébrerai dans mes chants, si vous me le permettez, divine Cérès, la belle Mélibée, l'épouse du Dieu des Enfers. Je marierai ma voix aux sons graves de l'harmonie Eolienne.* Ces chants Hypodoriens sont les seuls employés par les habitans d'Hermioné, qui sont Eoliens. Ce n'est donc pas sans raison que Lasus les appelle Eoliques. »

Les mots *barubromon armonian* ne marquent-ils pas distinctement qu'il ne s'agit point dans les vers de Lasus de la gravité de caractère, mais de la gravité physique des instrumens Eoliens?

3°. D'ailleurs le mode Eolien ne peut pas même être appellé physiquement grave, puisqu'il y a huit modes plus graves que lui; (voyez *la planche E du Dictionnaire de Rousseau*) & qu'il n'y en a que six à l'aigu. Donc cette gravité physique n'est pas applicable au mode Eolien.

C'est donc sans fondement qu'Athénée *ibid.* veut que le mode Eolien ait été appelé *Hypodorien* à cause du rapport des caractères du mode Dorien & de l'Eolien. Il est vrai que le mot *hypo* devant un adjectif grec indique très-souvent un diminutif; ainsi *chaunos* signifie *mol*; *hypo chaunos* signifie *un peu mol*; mais jamais le mot *hypodorien* n'a été employé dans le sens de *approchant du Dorien* ou de *un peu Dorien*.

Il faut donc conclure décidément contre l'autorité de Rousseau que la gravité n'est point le caractère du mode Eolien, & qu'il ne s'agit point de ce mode dans les vers de Lasus. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPAIS. *adj.* Genre *épais*, dense, ou serré, πυκνός est, selon la définition d'Aristoxene, celui où, dans chaque tétracorde, la somme des deux premiers intervalles est moindre que le troisième. Ainsi le genre enharmonique est *epais*, parce que les deux premiers intervalles, qui sont chacun d'un quart de ton, ne forment ensemble qu'un semi-ton; somme beaucoup moindre que le troisième intervalle, qui est une tierce majeure. Le chromatique est aussi un genre *epais*; car ses deux premiers intervalles ne forment qu'un ton, moindre encore que la tierce mineure qui suit. Mais le genre diatonique n'est point *epais*, puisque ses deux premiers intervalles forment un ton & demi, somme plus grande que le ton qui suit. (Voyez *Genre*, *Tétracorde.*)

De ce mot πυκνός comme radical, sont composés les termes *apycni*, *baripycni*, *mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la musique moderne. (*J. J. Rousseau.*)

ÉPARCHA. Pollux, *onomast. liv. IV, chap.* 9, nous apprend que l'*éparcha* étoit une des parties du mode des Cithares, suivant la division de Terpandre: c'étoit apparemment le *prélude*; car c'est ce que signifie le mot *éparcha*. (*M. de Castilhon.*)

ÉPARCHEIA. C'étoit la seconde partie du mode des Cithares, suivant la division de Terpandre, Pollux, *onomast. liv. IV, chap.* 9. *L'éparcheia*, *commencement*, étoit probablement le commencement même du mode, puisqu'il suivoit l'*éparcha* ou *prélude*. (Voyez *Eparcha.*)

(*M. de Castilhon.*)

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la chanson des meuniers, appellée autrement *hymée*. (Voyez *Chanson.*)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente long-temps sur le même ton, ressemble assez à la chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un meunier.

(*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau ne paroît pas heureux en étymologies. Il a beau dire, on ne voit pas [illegible] de rapport entre le *piaulement* d'une femme & la *chanson* d'un

meunier. Quant à la *chanſon d'un moulin*, je ne ſais pas ce que cela veut dire. (*M. Framery.*)

ÉPICINION. Chant de victoire chez les Grecs. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPIBOMIE. Nom d'un cantique que les Grecs chantoient devant l'autel. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPICHROMATIQUE. (*Genre Epichromatique.*) Ptolémée, *harmon. liv. II*, *chap.* 1, fait mention de ce genre, ſans en donner la définition. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPICYTHARISME. Air de Cythare, qu'on exécutoit après les pièces de théâtre, & qui étoit à la tragédie & à la comédie grecque, ce qu'eſt le ballet à notre opéra. (*M. de Caſtilhon.*)

EPIDITONUM. On trouve quelquefois à la tête des canons, le mot grec *épi*, qui ſignifie *au-deſſus*, joint à un autre mot comme *ditonum*, la *ſeconde*; *diapaſon*, l'octave, &c. pour marquer que la ſeconde partie doit prendre le chant à la ſeconde, l'octave, la quatrième, &c. (*M. Framery.*)

ÉPIGENIUM. On ſait que les quarante cordes de cet inſtrument y étoient magadizées, c'eſt-à-dire, deux à deux, & accordées à l'uniſſon ou à l'octave, comme elles le ſont au luth, à la harpe double & au clavecin à deux & à trois jeux; ce qui ne faiſoit que vingt ſons différens. C'eſt la plus grande étendue de modulation que les anciens, ſoit Grecs, ſoit Romains, aient connu ſous le ſiècle d'Auguſte. (Voyez *les Mémoires de l'Académie des Inſcriptions*. On y écrit *Epigonium*, & non pas *Epigenium.*) Lettres ſur l'Encyclopédie. (*M. de Caſtilhon.*)

EPIGONIENS. Il y avoit eu avant Ariſtoxène pluſieurs ſectes de muſiciens; des Epigoniens, des Damoniens, des Eratocléens, des Agénoriens, &c. Après Ariſtoxène ont paru celles des Archeſtratiens, des Agoniens, des Philiſciens, des Hermippiens, &c. *Porphyre ſur Ptolémée.* Epigonus étoit natif d'Ambracie, mais les Sicioniens lui accordèrent chez eux le droit de cité. Il fut l'inventeur de l'Épigonium qui avoit quarante cordes. On donna dans la ſuite à cet inſtrument la forme d'un pſalterion droit, ſans lui faire perdre pour cela le nom d'Epigonium. Epigonus fut le premier qui toucha ces inſtrumens à cordes ſans faire uſage du plectrum. (Voyez *Mém. ſur Ariſtox.* p. 79. (*M. l'abbé Feytou.*)

EPIGONIUM. Muſonius nous apprend que l'inſtrument appelé *épigonium* avoit quarante cordes; & d'accord avec Athénée, il en attribue l'invention à Epigonus d'Ambracie, grand muſicien, & qui le premier toucha des inſtrumens à cordes ſans *plectrum*. La muſique a de grandes obligations à cet Epigonus; car, au rapport d'Athénée, il imagina le premier de réunir le chant des flûtes à celui des cythares; & ôta, par ce moyen, ce qu'il y avoit de dur & d'inflexible dans le chant des cythares ſeules. Il inventa le genre chromatique; le premier il mit en vogue les inſtrumens appelés *jambique*, *magade* & *Syrigmon*; enfin, il fut l'auteur des chœurs. (*M. de Caſtilhon.*)

ÉPILÉNE. Chanſon des vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la flûte. (Voyez Athénée, *liv. V.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

EPILOGUE. Huitième & dernière partie du mode des cythares, ſuivant la diviſion de Terpandre, Pollux, *onomaſt. liv. IV*, *chap.* 9.

Je crois que l'*épilogue* n'étoit qu'une eſpèce de paſſage qui terminoit le mode des cythares, ſans y appartenir proprement, comme l'*épilogue* des pièces de théâtre, & que la véritable fin du mode ſe faiſoit par le ſphragis. (Voyez *Sphragis.*) (*M. de Caſtilhon.*)

EPIMYLIE. Dans Athénée l'on trouve que l'*épimylie* & la chanſon appelée hymée étoient la même. (Voyez *Hymée.*) Athénée ajoute que peut être ce mot *épimylie* vient d'ἱμαλις, qui ſignifie en Dorien tantôt retour, & tantôt l'augmentation & le ſurplus de nourriture qu'on donnoit à ceux qui travailloient au moulin; Peut-être encore ce mot vient-il de μύλη, *meule.* (*M. de Caſtilhon.*)

EPIMÈSE. C'eſt la conſonnance que fait avec la Mèſe la proſlambanomène. Avant l'introduction de cette dernière corde, l'échelle Grecque étoit néceſſairement en mode majeur, puiſqu'elle ne pouvoit ſe terminer au grave d'une manière ſatisfaiſante que ſur la parhypate des hypates. Exemple :

La	*Sol*	*Fa*	*Mi*	*Re*	*Ut*	*Si*	*Ut.*
Mèſe.	Lichanos des Mèſes.	Parhypate des Mèſes.	Hypate des Mèſes.	Lichanos des Hypates.	Parhypate des Hypates.	Hypate des Hypates.	Parhypate des Hypates.

Mais depuis l'addition de la proſlambanomène, qui fait l'octave de la mèſe (l'épimèſe), l'échelle Grecque peut être ſuppoſée à volonté en *ut* ou en *la*; c'eſt-à-dire majeure ou mineure, puiſque ces deux terminaiſons *la ſol fa mi re ut ſi ut*
& *la ſol fa mi re ut ſi la*
ſont l'une dans le mode d'*ut*, l'autre dans le mode de *la*.

Cependant il faut avouer que le *la* se trouvant au commencement, au milieu & à la fin de l'échelle, déterminoit plus sensiblement le mode à être en *la* mineur qu'en majeur d'*ut*. De-là l'origine de notre mode mineur.

A l'égard du mot *Epimèse*, (voyez *Aristide*, p. 10, v. 9) je ne voudrois pas garantir que ce fut un mot composé. Le sens de la phrase d'Aristide est toujours le même, soit qu'on le décompose, soit qu'on n'en fasse qu'un seul mot. (*M. l'abbé Feytou.*)

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des vainqueurs. (*J. J. Rousseau.*)

EPIODIE. Chanson des Grecs avant les funérailles; on l'appeloit aussi noenia. (*M. de Castilhon.*)

EPIPHALLUS. Il paroît par un passage d'Eustathius, très-souvent cité dans Meursius, que ce mot étoit aussi un air de danse des anciens, & qu'on l'exécutoit sur des flûtes. Ce même passage met encore l'hédycome & le polémicon au rang des airs de danse joués sur la flûte; (Voyez *Hédicome* & *Polemicon.*) & Athénée dit positivement, d'après Tryphon, que c'étoient des airs de danses propres aux flûtes. (*M. de Castilhon.*)

EPIPOMPENTICA. Chansons faites pour des occasions où il falloit de la magnificence. (*M. de Castilhon.*)

EPIPROSLAMBANOMÈNE. C'étoit la corde qui se trouvoit sous la *proslambanomène*, & qui répondoit par conséquent à notre *sol.* (*M. de Castilhon.*)

ÉPISYNAPHE. *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois tétracordes consécutifs, comme sont les tétracordes *Hypaton*, *Meson* & *Synnemenon.* (Voyez *Systême*, *Tétracorde.*) (*J. J. Rousseau.*)

EPITHALAME. *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles chansons ne sont guère en usage parmi nous; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes & simples quelques pensées équivoques & obscènes, plus conformes au goût du siècle. (*J. J. Rousseau.*)

* Que veut dire ce sarcasme, & quel rapport a-t-il avec la musique? Rousseau croyoit-il que les unions conjugales fussent beaucoup plus heureuses chez les Grecs qu'elles ne le sont chez nous? Et avec quelles sociétés vivoit-il lorsqu'il donne comme règle générale que les *épithalames* modernes ne contiennent que des pensées équivoques & obscènes? Il nous reste un assez grand nombre d'épithalames de nos bons poëtes, & aucune ne mérite cette critique calomnieuse. Ce sont ordinairement des allégories auxquelles on pourroit reprocher plutôt de la fadeur & de l'uniformité, si les vers de société n'étoient pas toujours bons pour ceux à qui on les adresse. On fait quelquefois des épithalames sur des airs connus; mais ce genre de poësie, qui n'est plus guères d'usage, n'a point parmi nous de chant qui lui soit consacré. (*M. Framery.*)

EPITHALAME. Ce n'est pas ici le lieu de disserter sur l'origine & sur l'usage de cette sorte de poëme, qui se chantoit chez les anciens à la porte de l'appartement des nouveaux époux lorsqu'ils s'y étoient retirés. Il suffit de dire que c'étoit du lieu même où on le chantoit qu'il avoit pris son nom grec, étant composé de la préposition ἐπὶ & de θάλαμος, chambre nuptiale, ou appartement de l'époux.

Les Hébreux connurent cet usage; il exista chez les Grecs dès les tems héroïques; les premiers Romains l'adoptèrent, mais ils y mêlèrent dans leurs vers fescennins, des obscènités grossières, dont le goût épuré des Grecs ne leur avoit point donné l'exemple. Catulle fut le premier qui rendit à l'*épithalame* la noblesse & la décence dignes d'un peuple civilisé. Plusieurs poëtes latins postérieurs à lui en ont laissé qui peuvent servir de modèles.

Ce poëme doit être en général composé de deux parties, dont l'une contient les louanges des deux époux, l'autre des vœux pour leur bonheur. On peut l'employer avec succès au théâtre lyrique, dans des sujets Grecs ou Romains. L'imitation de ces coutumes antiques ajoute à l'illusion, & fournit des tableaux au poëte & au musicien.

Mais l'*épithalame* proprement dit ne peut être d'usage dans les sujets modernes, quoique chez presque tous les peuples on célèbre par des fêtes & par des chants un jour qui ne devroit pas toujours y paroître sous de si joyeux auspices. (*M. Ginguené.*)

EPITRITE. Nom d'un des rhythmes de la musique grecque, duquel les temps étoient en raison sesquitierce ou de 3 à 4. Ce rhythme étoit représenté par le pied que les poëtes & grammairiens appellent aussi *épitrite*; pied composé de quatre syllabes, dont les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la raison de 3 à 4. (Voyez *Rhythme.*) (*J. J. Rousseau.*)

EPITRITE. C'est en général, selon Brossard, une des proportions mathematiques par laquelle, en comparant deux nombres inégaux, on trouve que le plus grand contient le plus petit une fois, & en outre une troisième partie du plus petit. Par exemple, le nombre 4 contient une fois le nombre 3, & en

outre une unité, laquelle est la troisième partie du nombre 3. De même le nombre 8 contient le nombre 6, & en outre 2 qui font la troisième partie du nombre 6. (Voyez *Proportion.*) (*M. Framery.*)

EPODE. *s. f.* Chant du troisième couplet, qui, dans les odes, terminoit ce que les Grecs appeloient *la période*, laquelle étoit composée de trois couplets; savoir, la *strophe*, l'*antistrophe* & l'*épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*épode*.

(*J. J. Rousseau.*)

EPODES. Chant des anciens chœurs des Grecs, qu'ils exécutoient sans se mouvoir, pour représenter l'immobilité de la terre qu'ils croyoient fixe. (Voyez *Ballet*, *Chœurs*, *Danse.*) (*Cahusac.*)

EPOGDOO, ou *sesqui octave*; c'est, selon Brossard, lorsque le plus grand nombre contient le plus petit une fois & $\frac{1}{8}$, comme 9. 8 : 18. 16, &c. (Voyez *Proportion.*) (*M. Framery.*)

EPTACORDE. *s. m.* Lyre ou cythare à sept cordes, comme, au dire de plusieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient aussi le nom d'*eptacorde* à un systême de musique formé de sept sons, tel qu'est aujourd'hui notre gamme. L'*eptacorde* synnemenon qu'on appeloit autrement *lyre de Terpandre*, étoit composé des sons exprimés par ces lettres de la gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*eptacorde* de Philolaüs substituoit le béquarre au bémol, & peut s'exprimer ainsi, E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des planètes, l'hypate à Saturne, la parhypate à Jupiter, & ainsi de suite.

(*J. J. Rousseau.*)

EPTACORDE signifioit aussi autrefois la septième, c'est-à-dire la *septième* corde. *Eptacorde* majeur, *eptacorde* mineur étoient la septième majeure & mineure.

(*M. Framery.*)

EPTACORDE. Ici, à l'article *Lyre* & ailleurs, Rousseau confond mal à propos la lyre & la cythare. On dit lyre de Mercure, cythare d'Apollon. Mais voyez *Mèse*, art. *Instrument*, & *Lyre*.

(*M. l'abbé Feytou.*)

EPTAMERIDES. *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des intervalles de son systême exposé dans les mémoires de l'académie, année 1701.

Cet auteur divise d'abord l'octave en 43 parties ou *mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *eptamérides*; de sorte que l'octave entière comprend 301 *eptamérides* qu'il subdivise encore. (Voyez *Décaméride.*)

Ce mot est formé de ἑπτὰ, sept, & de μερὶς, partie. (*J. J. Rousseau.*)

EPTAPHONE. *s. m.* Nom d'un portique de la ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la voix sept fois de suite. Il y a grande apparence que l'écho se trouva là par hasard, & qu'ensuite les Grecs, grands charlatans, en firent honneur à l'art de l'architecte.

(*J. J. Rousseau.*)

EPYTHIMBIEN. Surnom d'un nome propre à la flûte, inventé par Olympe, & dont Pollux parle dans le *chap.* 10, *liv. IV* de son *onomasticon*.

(*M. de Castilhon.*)

ÉQUISONNANCE. *s. f.* Nom par lequel les anciens distinguoient des autres consonnances celles de l'octave & de la double octave, les seules qui fassent paraphonie. Comme on a aussi quelquefois besoin de la même distinction dans la musique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de scrupule, que la sensation de l'octave se confond très-souvent à l'oreille avec celle de l'unisson. (*J. J. Rousseau.*)

ESPACE. *s. m.* Intervalle blanc, ou distance qui se trouve dans la portée entre une ligne & celle qui la suit immédiatement au-dessus ou au-dessous. Il y a quatre *espaces* dans les cinq lignes, & il y a de plus deux *espaces*, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *espaces* indéfinis par des lignes postiches ajoutées en haut ou en bas, lesquelles augmentent l'étendue de la portée & fournissent de nouveaux *espaces*. Chacun de ces *espaces* divise l'intervalle des deux lignes qui le terminent, en deux degrés diatoniques; savoir, un de la ligne inférieure à l'*espace*, & l'autre de l'*espace* à la ligne supérieure. (Voyez *Portée.*) (*J. J. Rousseau.*)

ESPAGNE. (Histoire de la musique en) Il semble que les Espagnols ont été placés plus bas qu'ils ne le méritoient parmi les nations musiciennes de l'Europe au XVI^e siècle, par ceux qui imaginent que Moralès fut le premier compositeur distingué qu'ait produit l'Espagne, & que Salinas fut le seul théoricien qui y parut à cette époque. On connoit en effet très-peu l'état où y fut la musique dans l'intérieur du royaume; mais à en juger par les musiciens, tant chanteurs que compositeurs qu'il fournit alors à la chapelle pontificale, on peut penser qu'un état aussi riche & aussi puissant dut en conserver aussi pour ses plaisirs, & ne les éleva pas tous pour cette espèce nouvelle d'exportation.

Les Espagnols, loin d'avoir négligé la musique, paroissent non-seulement avoir eu de tous tems un goût naturel pour cet art, mais l'avoir compris de très-bonne heure dans le cercle des sciences de leurs universités. Ce goût naturel qui s'est toujours conservé, se reconnoit encore à l'inclination pour le chant & pour le son des instrumens, même parmi les dernières classes du peuple, soit dans les fêtes villa-

geoises,

geoises, où ils jouent de divers instrumens qui leur sont propres, instrumens moins délicats peut-être que ceux des Italiens, mais plus capables d'éveiller les passions; soit dans ce qu'ils nomment sérénades, chaconnes, folies, sapates, moresques, sarabandes, fandangos, pavanilles & autres espèces de danses.

Dès les tems les plus reculés de la monarchie Espagnole une musique moins simple étoit en usage. C'est ce que prouvent non-seulement les chansons Arabes chantées par les Maures, & dont plusieurs se sont conservées, mais aussi les morceaux de poësie Espagnole, composés sur des airs par Alphonse le Sage roi de Castille. Il ne faut pas oublier les représentations sacrées, appelées *Villancicos*, qu'on célébroit dans les églises avec une grande pompe la nuit de Noël, restes des anciens mystères de la passion; ni les fêtes profanes, les tournois, les quadrilles, carrousels & autres divertissemens pareils qui étoient alors en grande vogue, principalement au tems de Ferdinand & d'Isabelle, & ensuite de Philippe II, & qui tous étoient accompagnés de voix & d'instrumens.

Quant à la musique considérée comme science, Salinas, dans la préface de son traité *de musicâ*, dit que la place de professeur de musique qui lui fut confiée à Salamanque, avoit été fondée & dotée par ce même Alphonse le Sage, qui mourut en 1284. *Bartolomeo Ramos Pereira* ou *Pereia* qui professoit en 1482 la musique à Bologne, avoit été auparavant professeur public de musique à Tolède & à Salamanque. C'est de cette dernière université qu'il fut appelé, pour occuper la chaire de musique érigée à Bologne par le pape Nicolas V. Il étoit né avec un génie inventeur. Il eut le courage de dévoiler à l'Italie les erreurs de Gui d'Arezzo, de découvrir les endroits foibles & les inconséquences de son systême. Dans son traité de musique, devenu très-rare, il proposa un tempérament qui fut vigoureusement combattu par Gafforio, & par les autres partisans de Gui d'Arezzo, mais qui fut enfin adopté par les Italiens les plus habiles.

On trouve imprimé à la fin du XV^e^ siècle, c'est-à-dire en 1495, un *ars musicorum*, *sive commentarium musicæ facultatis*, par un prêtre nommé Guillerm de Podio; & dans le cours du seizième, outre plusieurs ouvrages sur des instrumens particuliers, comme la viole, la harpe, l'orgue, &c. on trouve encore tant en espagnol qu'en latin un grand nombre de traités, tels que *libro de musica pratica*, par Francesco Trovar; *arte di canto olanl*, par Melchior de Torres; *de ratione musicæ & instrumentorum usu apud veteres hebræos*, par Cyprien de la Huerga, &c.

Le frère Pedro d'Uregna, qui demeuroit aussi en Italie vers l'an 1520, mérite d'être tiré de l'obscurité où il est injustement resté jusqu'ici. Si l'invention d'une note ajoutée à l'*ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, invention attribuée à Gui d'Arezzo, a été d'un grand avantage pour la musique, & si elle peut s'appeler une grande découverte, l'honneur en est dû à ce religieux Espagnol, puisqu'il en fut le véritable inventeur. Cette découverte inconnue au public & à tous les auteurs de recherches, se trouve dans l'abrégé du systême de ce Pedro d'Uregna, fait & publié à Rome en Espagnol, l'an 1669, avec ce titre : *Arte nueva della musica inventada por San Gregorio, desconcertada anno 1022, por Guido Aretino, restituida à su primera perfection por fray Pedro de Urena, y reducida a este breve compendio por J. C.*; c'est-à-dire, « nouvel art de la musique, inventé par S. Grégoire, décomposé en 1022 par Gui d'Arezzo, rétabli dans sa première perfection par frère Pierre d'Uregna, & réduit en abrégé par J. C. » Cet abréviateur est le célèbre Jean Caramuel. Ainsi tandis qu'en Italie, en Allemagne & en France on se dispute la gloire de cette découverte, son auteur Espagnol gît oublié dans la poussière de quelque bibliothèque.

Tous ces écrivains & beaucoup d'autres parurent en Espagne avant Salinas, mais c'est celui de tous dont la vie & les ouvrages méritent le mieux une mention particulière.

François SALINAS, né à Burgos en 1513, fut aveugle dès son enfance, ayant sucé, comme il le dit lui-même, cette infortune avec le lait infecté de sa nourrice. Ses parens s'étant aperçus qu'il pouvoit, malgré son incommodité, s'adonner à l'étude de la musique, lui firent apprendre de très-bonne heure à chanter & à jouer de l'orgue. Ce fut par un pur hasard qu'il acquit la première connoissance des langues savantes. Lorsqu'il étoit encore enfant, une jeune femme, qui savoit très-bien le latin, ayant un extrême desir d'apprendre à toucher l'orgue, vint prendre de lui des leçons chez son père, & lui montra le latin en retour de ses leçons de musique. Ses parens l'envoyèrent ensuite à Salamanque où, pendant plusieurs années, il s'adonna exclusivement à l'étude de la langue grecque, de la philosophie & des arts : mais n'étant pas en état de se soutenir plus long-tems dans cette université, il fut placé dans le palais du roi, auprès de l'archevêque de Compostelle, qui peu de tems après ayant été fait cardinal, emmena Salinas avec lui à Rome. Là il profita de l'occasion de converser avec les savans, & de consulter les anciens manuscrits Grecs : il donna une attention particulière à ceux qui traitent de la musique, & qui ont été publiés depuis par Meïbomius. Il s'occupa trente ans de ces études, & à la mort de ses patrons, qui l'avoient, dit-il, plus aimé qu'enrichi, il se détermina à retourner en Espagne, & à y passer le reste de ses jours dans une humble obscurité : mais à son arrivée à Salamanque, il fut créé professeur de musique, & il commença de donner dans cette université des leçons publiques de pratique & de théorie.

La longue étude qu'il avoit faite de Boëce & des anciens théoristes Grecs rendit toujours sa doctrine en grande partie spéculative. Il se renferma presque

uniquement dans les calculs des rapports, les divisions du monocorde, les systêmes du tempérament & la pédanterie musicale de son tems, sans, pour ainsi dire, s'occuper le moins du monde de l'harmonie, des modulations, ni même de la mélodie, excepté celle que pouvoient fournir les modes ecclésiastiques & les *espèces* de l'octave. Cependant son traité de musique est non-seulement rare, mais précieux à beaucoup d'égards; & quoiqu'il ne traite guères que de l'ancienne musique, & de systêmes dont il n'est plus question aujourd'hui, comme ces systêmes y sont expliqués avec beaucoup de méthode & de clarté par un homme de l'art, les amateurs de ces recherches & de ces discussions peuvent se flatter de posséder un véritable trésor littéraire lorsqu'ils ont pu se procurer cet ouvrage, dont voici le titre : *Francisci* SALINÆ, *Burgensis, abbatis sancti Pancratii de rocca Scalegna in regno neapolitano, & in academia salamanticensi musicæ professoris, de musica libri septem, in quibus ejus doctrinæ veritas, tam quæ ad harmoniam, quàm quæ ad rhythmum pertinet, juxtà sensûs ac rationis indicium ostenditur, & demonstratur, Salamanticæ.* 1577.

On dit que Salinas jouoit admirablement de l'orgue, instrument qui paroît spécialement propre à développer les talens d'un grand musicien, même lorsqu'il a perdu la vue. Salinas n'est pas le seul dont les talens puissent le faire croire. *Francesco* CIECO fut dans son tems le premier organiste de l'Italie. Pothoft en Hollande, & Stanley en Angleterre, sembloient, à la perfection de leur jeu, avoir plus gagné que perdu par cette calamité. Milton en savoit assez sur cet instrument pour s'amuser lui-même, & Handel qui savoit si bien amuser les autres, devenu entièrement aveugle sur la fin de sa vie, continua de faire les délices de ceux qui pouvoient l'entendre. Salinas mourut en 1590, âgé de 77 ans. Ses talens & la profondeur de ses connoissances sont reconnus par les plus célèbres auteurs italiens, tels que Zarlino, Vincent Galilei, J. B. Doni, &c.

Les ouvrages de *Cristoforo* MORALÈS furent publiés & célèbrés dans toute l'europe, depuis 1540 jusqu'en 1564 Il précéda Palestrina, qui n'avoit que 12 ans lorsque Moralès fit paroître ses premiers ouvrages. Outre plusieurs morceaux publiés à Venise dans les recueils du tems, avec ceux de Costanzo Festa, d'Adrien Willaert, & d'autres illustres contemporains, il a laissé deux livres de messes à quatre & à cinq voix, des pseaumes, des motets, les lamentations de Jérémie, &c. Jusqu'au moment où le style de Palestrina effaça tous les autres styles, les compositions de Moralès furent en haute faveur à Rome, dans la chapelle pontificale. Il étoit un des chanteurs de cette chapelle, sous le pontificat de Paul III.

Thomas Louis DA VITTORIA, natif d'Avila, autre célèbre compositeur espagnol, fut aussi chanteur dans la même chapelle. C'étoit un très-habile harmoniste. Il fut le premier à publier dans un très-grand format des motets pour toutes les fêtes de l'année, en parties séparées, sur deux pages en face l'une de l'autre; les notes étoient si grosses que quatre & souvent huit chanteurs lisoient à la fois leurs parties sur le même livre. Ses motets furent imprimés à Rome en 1585. Deux ans auparavant, il avoit publié un recueil de messes, qu'il dédia à Philippe II, roi d'Espagne. Sa messe des morts & ses pseaumes pénitentiaux furent très-estimés de son tems.

Carlos *Patino*, Juan *Roldan*, Vicente *Garcia*, Matias Juan *Viana* (qui passe pour l'inventeur de la basse continue,) *Guerrero* de Séville, *Flécha* de Catalogne, *Ortiz* & *Cabezon* de Madrid, *Infantas* de Cordoue, *Duron* d'Estramadure, *Azpilcueta* du royaume de Navarre, paroissent dans les catalogues de musique d'Italie, des Pays-Bas & d'Espagne au XVI[e] siècle. On pourroit y joindre encore beaucoup d'autres noms sonores de musiciens, tant compositeurs qu'exécutans qui contribuèrent alors aux plaisirs de leur pays & même de plusieurs contrées de l'europe; mais en voilà bien assez pour disculper les espagnols de n'avoir fait que des progrès tardifs dans un art qui dès ce tems-là, & même dans tous les tems, a été tellement lié avec le langage, la poësie & la civilisation d'un peuple, qu'on a souvent regardé comme une marque de barbarie d'en avoir négligé la culture.

Mais ce ne fut qu'au XVII[e] siècle que le mélodrame pénétra chez eux, quoiqu'ils eussent depuis long-tems le goût de la musique, une musique nationale, & que dès l'origine de leur théâtre cette musique y eût été employée. Le premier qui l'y introduisit fut Lope de *Rueda*, qui fut pour l'Espagne ce que Thespis avoit été pour la Grèce. De son tems on chantoit derrière le théâtre quelques vieilles chansons appelées romances, *Romanzes*, sans aucune espèce d'instrumens.

Naharro de Tolède, si nous en croyons Cervantes de Saavedra, dans le prologue de ses comédies, obligea les musiciens à sortir des coulisses à la vue du public. *Berrio*, l'un des restaurateurs du genre dramatique, accrut la musique instrumentale en redoublant le nombre & la qualité des instrumens de l'orchestre; Jean & François de la *Cueva*, introduisirent les premiers l'usage de chanter dans les intermèdes, ce qui dans cette première enfance des arts du théâtre, étoit exécuté par des enfans aveugles.

Les *Saynettes*, sorte d'intermèdes très-agréables, qui sont sur le théâtre espagnol, l'image de la vraie comédie, & dans lesquels D. Louis de *Benavente* au dernier siècle, & D. Reymond de la Cruz, dans le nôtre, se sont fait une grande réputation, servirent beaucoup à encourager la musique théâtrale. Souvent la scène s'y ouvre par un chœur; & quelquefois on y entremêle des morceaux de dialogue en musique. Les *Tonadilles*, ou espèce d'airs bouffons

qu'on y chante, peuvent disputer de vivacité comique avec n'importe quelle composition musicale des autres nations.

Dans les premières années du règne de Philippe II, l'usage s'introduisit de chanter des duos & des trios dans les comédies, & le mélodrame eut été plus tôt connu en Espagne, si d'un côté le caractère de Philippe III, adonné à la dévotion, & ennemi des plaisirs du théâtre, & de l'autre la préférence donnée par Philippe IV aux comédies nationales, n'avoient appelé ailleurs l'attention du public. Ce fut alors que Calderon, Montalban, Solis, Muret & tant d'autres, se distinguèrent sous les enseignes de Lope de Vega, leur prédécesseur.

On trouve dans une lettre de Dom *Angelo Grillo*, à Jules *Caccini*, que « la nouvelle musique dramatique inventée par *Peri*, étoit passée dans les cours » des princes Italiens à celles d'*Espagne* & de France. » Si cela étoit vrai, il seroit prouvé que l'opera en musique fut transplanté en *Espagne* presque aussitôt qu'il fut inventé en Italie. Mais le seigneur Arteaga, quoiqu'Espagnol, & fort zélé pour la gloire de la nation, avoue, dans ses *Révolutions du théâtre musical*, que malgré toutes les recherches qu'il a faites pour vérifier l'époque indiquée par Grillo, il n'a pu y parvenir, ni trouver de notice d'aucun drame en musique avant le règne de Charles II. Au mariage de ce roi avec Marie Anne de Neubourg, on représenta quelques drames avec la musique de Lulli : le premier fut Armide.

Mais peu de temps après, comme la musique françoise ne plaisoit pas à la nation, l'on fit venir de Milan & de Naples des musiciens & des chanteurs, pour représenter à Madrid le mélodrame italien. Depuis lors il s'y est toujours soutenu, tantôt avec plus, tantôt avec moins de faveur. Les premiers chanteurs d'Italie ont été appelés sur le théâtre de Madrid. J'ai dit au mot *Chanter*, (Voyez ce mot) quelle fut l'élévation & la fortune de *Farinelli* sous Philippe V, & sous Ferdinand VI, c'est le beau moment, & le véritable règne de la musique en *Espagne*. Elle se soutint sous le dernier roi, moins par la protection du monarque qui ne l'aimoit pas, que par le goût national qui se trouva tout formé, & bientôt aussi par le penchant très-vif que l'infant, aujourd'hui roi, témoigna pour cet art, qui doit reprendre tout son éclat sous un prince dont il fut en quelque sorte les premières amours.

L'opera sérieux, ou grand opera, n'est chanté qu'en italien sur le théâtre de Madrid; mais on y connoît depuis long-temps, comme nous l'avons déjà vu, la comédie lyrique en langue du pays, langue sonore, poëtique, & pour le moins aussi musicale que l'italienne. Outre la saynette dont j'ai parlé, les Espagnols ont la *zarzuela*, espèce de drame lyrique, à peu près semblable à nos opera comiques mêlés de prose & de chant; les scènes y sont simplement déclamées, mais entrecoupées de beaucoup d'airs, de ducs, trios, quatuors, & même de chœurs Ce mélange de la langue parlée & de la langue musicale, quelque invraisemblable qu'il soit, ne choque pas les Espagnols plus que nous, tant dans les arts comme dans les autres choses humaines, l'habitude & la routine ont d'empire.

La *tonadille*, qui n'étoit d'abord qu'une chanson simple & populaire qu'on employoit dans la zarzuela & dans la saynette, est maintenant ou une scène entière, ou même quelquefois tout un acte, selon sa durée & l'étendue de la petite action qu'elle contient. Les Espagnols, attachés à leur musique nationale, se plaignent des abus qui se sont introduits dans la *tonada*, ou *tonadilla*, & qui en ont altéré le caractère. Les uns, disent-ils, y élèvent trop leur style dans des sujets familiers, & donnent à des bergers des airs nobles dignes de personnages héroïques; les autres l'habillent de couleurs étrangères & qui n'ont plus rien qui soit propre à elle, ni à l'*Espagne*; d'autres n'y cherchent que des transitions forcées, & ne font à tout moment que changer de ton, de mode, de motif & de mouvement, ensorte que l'oreille n'y jouit plus de ces chants simples & faciles qui faisoient le charme de cette composition indigène.

Le peuple Espagnol, passionné pour la danse & pour les instrumens, préfère aujourd'hui comme de tout temps, entre ces derniers la guitarre, & parmi les airs de la danse, le *fandango* : c'est un air à trois temps & en ton mineur, qui se replie pour ainsi dire sans cesse sur lui-même; & n'ayant point de finale marquée, se recommence tant qu'on veut. Sacchini l'a employé fort à propos dans l'opera de *Chimène*. D. Yarte, dans son poëme espagnol sur la musique, a nommé cet air « le mélodieux *fandango*, qui repand la joie dans l'ame des nationaux & des étrangers, dans celle des sages & des vieillards les plus sévères. »

L'une des sources du bon goût en musique, qui règne généralement en *Espagne*, ainsi qu'en Italie & en Allemagne, & qui nous manque totalement en France, c'est l'excellente musique que le peuple entend habituellement dans les églises. Un homme instruit & curieux de ces sortes de recherches, a calculé que dans les seules cathédrales & collégiales d'*Espagne*, qui ont des chapelles en forme, il est dépensé annuellement plus de 400 mille ducats de rente fixe pour la musique consacrée au culte divin, sans compter les honoraires de chaque professeur pour les fêtes particulières, honoraires qu'il assure monter, à Madrid seulement, à la somme annuelle de 20 mille *pesos*.

Ce seroit de l'argent bien employé dans un pays où le peuple seroit riche, où l'on mettroit un grand

prix aux arts d'agrément, si cette pompe musicale ne servoit à fomenter les inclinations superstitieuses de ce peuple, & si la superstition ne lui faisoit plus de mal en un jour, que la musique ne peut en un siècle lui procurer de jouissances.

(*M. Ginguené.*)

ETENDUE. *s. f.* Différence de deux sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *étendue* possible ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *étendue* forme un intervalle d'environ huit octaves, entre un son qui fait 30 vibrations par seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*étendue* en musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*étendue* sonore ou musicale est divisible à l'infini, comme celles du temps & du lieu. (Voyez *Intervalle.*)

(*J. J. Rousseau.*)

ETENDUE. C'étoit ici le lieu, ce me semble, de donner une idée de l'*étendue* des voix & des principaux instrumens connus. Je vais tâcher de suppléer à l'oubli de Rousseau.

Comme les accords les plus compliqués ne contiennent pas plus de quatre sons, (sauf les accords par supposition qui ne sont que des retards ou des mélanges d'harmonie, & dont on retranche ordinairement au moins une note) l'harmonie contient communément au plus quatre parties; savoir, la basse, la taille, la haute-contre ou le second dessus, & le premier dessus. La basse se subdivise en basse-taille & en basse-contre. La taille se subdivise également en deux parties, le ténore & le concordant ou baryton; le dessus, en premier & en second dessus. La haute-contre ne se subdivise point.

La basse-contre, la plus grave des voix, commence au grave par le *fa* le plus bas de la clef de *fa* quatrième ligne, (quelques voix descendent jusqu'au *mi*) & monte jusqu'à l'*ut*, qui surpasse d'une ligne la portée. La basse-taille va depuis le *sol* au grave de cette même clef, jusqu'au *mi*, qui surpasse la portée de deux barres. Les voix qui font le *fa*, sans crier, ne sont plus des basses-tailles, mais des concordans. Autrefois cette voix s'écrivoit sur la clef de *fa* troisième ligne, ce qui étoit plus naturel, puisqu'alors le chant ne surpassoit plus sensiblement les portées; mais quand on a senti l'inconvénient de la multiplicité des clefs, on a cherché à en diminuer le nombre, & peu à peu la basse-taille & la basse-contre se sont écrites sur la même clef.

La taille, qui s'écrit sur la clef d'*ut* quatrième ligne, va depuis l'*ut* au-dessous de la première ligne de la portée au grave, jusqu'au *sol* qui la surpasse d'une ligne. Les ténores italiens qui ont l'habitude de prendre le fausset au *mi* ou au *fa*, montent beaucoup plus haut, mais c'est alors une voix factice, quoique souvent très-agréable, dont les sons ne peuvent entrer dans le tableau que nous présentons ici. Les barytons ou concordans qui s'écrivent sur la même clef, ou sur celle de *fa* quatrième ligne, s'étendent depuis le *la* au grave, jusqu'au *fa* à l'aigu.

La haute-contre s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne. Elle embrasse depuis le *re* grave, au-dessous de la portée, jusqu'au *si* qui la surpasse d'une ligne; mais elle n'a cette *étendue* que par des moyens violens, en serrant le nez, le gosier, &c. ce qui donne fréquemment à cette voix des sons canards ou des sons du nez. Naturellement les voix très-claires ne sauroient passer le *la* de l'aigu. (Voyez *Haute-Contre.*) Les contralti italiens ont une autre *étendue*, parce que cette partie est exécutée par des *castrati*, dont la voix est baissée, ou par des femmes; mais alors ce sont de véritables bas-dessus, dont les compositeurs ont tiré pour l'harmonie un parti suffisant. (Voyez *Contralto.*)

Les dessus s'écrivent sur la clef d'*ut* première ligne. Les François ont eu long-temps le bon esprit d'écrire les premiers dessus sur la clef de *sol* seconde ligne; mais comme les compositeurs italiens n'ont point adopté cet usage, qui leur seroit pourtant plus utile qu'à d'autres, beaucoup de compositeurs françois, pour avoir l'air de faire de la musique italienne en sont revenus à la clef d'*ut*. Les seconds dessus ou bas-dessus, prennent depuis le *si* (& quelquefois le *la*) au grave de cette clef jusqu'au *fa* qui surpasse la portée d'une ligne. Ces voix sont celles de quelques femmes & de la plupart des castrati.

Les premiers dessus commencent à l'*ut* de la clef, & montent . . . on ne peut plus aujourd'hui déterminer jusqu'où, tant la culture & l'exercice ont augmenté l'*étendue* naturelle de ces voix. Nous avons entendu ici madame Agujari-Colla, italienne, madame le Brun-Danzy, allemande, & madame d'Avrigny-Renaud, françoise, parcourir avec une voix très-égale, depuis le *la* grave au-dessous de la portée, jusqu'au *la* tierce au-dessus du clavecin à grand ravalement, ce qui fait trois octaves complètes.

Ce phénomène, quoiqu'il se multiplie, ne peut pas être cité en règle générale, ainsi nous bornerons l'*étendue* des premiers dessus jusqu'au *la* qui surpasse d'une ligne la portée, la clef étant celle de *sol* seconde ligne. Les dessus exécutés en Italie par des castrats, s'élèvent rarement plus haut. (Voyez *pl. de mus.*, *fig.* 155, le tableau de l'*étendue* des différentes voix.) Je passe à celle des instrumens.

On a suivi pour l'orchestre la même division générale des parties, savoir la basse, la taille, le te-

cond & le premier dessus. La haute-contre n'est représentée que par quelques instrumens à vent.

La basse se subdivise en contre-basse & en violoncelle, qui sont écrits sur la même clef, & qui pour l'ordinaire exécutent la même partie, mais, suivant leur diapason particulier, à une octave l'une de l'autre. Leur *étendue* est depuis l'*ut* grave, deux lignes au-dessous de la portée, jusqu'au *mi*, deux lignes au-dessus; c'est-à-dire, deux octaves & une tierce majeure. Le violoncelle qui démanche, va beaucoup plus haut, selon l'habileté de l'exécutant.

La taille est représentée par les *alto* ou quintes, que l'on appeloit tailles autrefois. L'*alto* s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne, & va depuis l'*ut* grave jusqu'au *si*, qui surpasse la portée d'une ligne: telle est son *étendue* sans démancher; mais on le fait monter jusqu'au *mi*, même dans les remplissages d'orchestre. Cet instrument est à l'octave du violoncelle.

Les violons, divisés en premier & second dessus, ont les mêmes sons & la même *étendue*, à la quinte de la basse. Ils commencent à *sol* deux lignes au-dessous de la portée, la clef étant *sol* seconde ligne, & vont sans démancher jusqu'au *la* de l'aigu; une ligne au-dessus de la portée. En démanchant, ils montent communément jusqu'au *re*, même au *mi* & au *fa*; les sons plus aigus n'appartiennent qu'au concerto.

Les flûtes exécutent la partie de dessus, premier & second; on les écrit sur la clef de *sol* seconde ligne; leur son le plus grave est le *re* au-dessous de la portée, & le plus aigu est le *fa*, écrit sur l'espace qui est au-dessus de la troisième ligne à l'aigu de la portée, c'est-à-dire, deux octaves & une tierce mineure.

Les hautbois qui exécutent aussi les dessus premier & second, ont une tierce mineure moins que les flûtes à l'aigu, & une note de plus au grave; ils commencent à l'*ut*. Quelques instrumentistes habiles savent en tirer des sons plus aigus, & s'élever comme les flûtes jusqu'au *fa*.

Les bassons, qui exécutent ordinairement la basse, mais qui tiennent lieu de concordans, s'écrivent sur la clef de basse, quand ils ne montent pas très-haut; & sur celle de taille, quand on leur donne des sons aigus. Ils vont depuis le *si* ♭, un ton au-dessous de l'*ut* du violoncelle, jusqu'au *si* naturel qui surpasse de deux lignes la portée lorsque la clef est *ut* sur la quatrième ligne.

Nous ne parlerons point des cors, dont l'*étendue* varie suivant les tons dans lesquels ils sont, ni des autres instrumens qui peuvent être employés dans les orchestres, & dont on verra l'*étendue* à leurs articles. (Voyez *pl. de mus.*, *fig.* 156, la gamme générale de ces instrumens.) (*M. Framery.*)

EUDROMÉ. Nom de l'air que jouoient les hautbois aux jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet air. (*J. J. Rousseau.*)

EVITÉ. *participe.* Cadence *évitée.* (V. *Cadence.*) (*J. J. Rousseau.*)

EVITÉ. La cadence *évitée* est une véritable suspension. (Voyez mon art. *Suspension.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

EVITER. *v. a. Eviter* une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final, pour changer le mode ou prolonger la phrase. (Voyez *Cadence.*) (*J. J. Rousseau.*)

EVOLUTION. (Voyez *Contrepoint*, & terme de musique.) (*M. de Castilhon.*)

EVOVAE. *s. m.* Mot barbare formé des six voyelles qui marquent les syllabes des deux mots, *seculorum amen*, & qui n'est d'usage que dans le plain-chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les pseautiers & antiphonaires des églises catholiques les notes par lesquelles, dans chaque ton & dans les diverses modifications du ton, il faut terminer les versets des pseaumes ou des cantiques.

L'*évovaé* commence toujours par la dominante du ton de l'antienne qui le précède, & finit toujours par la finale. (*J. J. Rousseau.*)

EUPHOLMIE. Hesychius appelle *eupholmie* la partie de la flûte qui est immédiatement au-dessus de la glotte, & la glotte même. (*M. de Castilhon.*)

EUTHIA. *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes procédant du grave à l'aigu. L'*euthia* étoit une des parties de l'ancienne Mélopée. (*J. J. Rousseau.*)

EUTHIA n'est point un terme de la musique grecque; c'est un adjectif qu'Aristide applique au mot *Agogé*, qui signifie *droite.* (Voyez mon art. *Agogé.*) (*M. l'abbé Feytou.*)

EXACORDE. *s. m.* Instrument à six cordes, ou systême composé de six sons, tel que l'*exacorde* de Gui d'Arezzo. (*J. J. Rousseau.*)

EXACORDE se prenoit également autrefois pour la sixte. *Exacorde* majeur, *exacorde* mineur, sixte majeure, sixte mineure. (*M. Framery.*)

EXCÈS est une partie de la musique grecque qui apprend la succession naturelle des *tétracordes.* (Voyez *Aristoxène*, p. 58 & 123.) (*M. l'abbé Feytou.*)

EXECUTANT. *partic. pris subst.* Musicien qui exécute sa partie dans un concert; c'est la même chose que concertant. (Voyez *Concertant.*) Voyez aussi les deux mots qui suivent.

(*J. J. Rousseau.*)

Exécutant. Ce mot a maintenant une signification plus étendue. Il s'applique à tous ceux qui exécutent la musique, tant vocale qu'instrumentale, soit dans les concerts, soit au théâtre. C'est un terme générique, dont il est plus commode pour la langue musicale de moins circonscrire l'usage. Ainsi l'on dit très-bien : dans tel opera, le compositeur a déployé toute la force & la fécondité de son génie; mais les *exécutans* le défigurent. Sauf à spécifier ensuite si c'est de la part des principaux chanteurs, ou des accessoires, ou de l'orchestre, que l'exécution a manqué; si c'est au théâtre qu'on défigure en entier cet ouvrage, ou si c'est partiellement dans un concert.

(*M. Ginguené.*)

EXECUTER. *v. a. Exécuter* une pièce de musique, c'est chanter & jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Comme la musique est faite pour être entendue, on n'en peut juger que par l'exécution. Telle partition paroît admirable sur le papier, qu'on ne peut entendre *exécuter* sans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence simple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits compositeurs, attentifs à donner de la symétrie & du jeu à toutes leurs parties, paroissent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Aussi ont-ils souvent l'adresse de mettre tant d'instrumens divers, tant de parties dans leur musique, qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement tous les sujets nécessaires pour l'*exécuter.* (*J. J. Rousseau.*)

Exécuter. Il est possible que Rousseau n'eut pas assez d'habitude de lire des partitions pour sentir l'effet d'une musique à la simple lecture; mais il est certain qu'aujourd'hui cette connoissance est assez commune, & que tous les compositeurs, pour peu qu'ils soient exercés, jugeront fort bien d'un morceau de musique à la seule inspection, à moins qu'il ne contienne des effets très-inusités. Je ne sais pas comment « les petits compositeurs auroient pu passer pour » les plus habiles gens du monde, en donnant de » la symmétrie & du jeu à toutes leurs parties. » Si Rousseau entendoit par-là que chaque partie offre un chant différent, il ne faut pas être bien habile pour deviner que l'effet doit en être détestable; mais qu'est-ce que *l'adresse* qu'il leur suppose « de mettre » tant d'instrumens & de parties dans leur musique, » qu'on ne puisse rassembler que très-difficilement » tous les sujets nécessaires pour l'exécuter? » Où seroit la finesse de faire un travail dont on ne pourroit ensuite tirer aucun parti? Je crois que Rousseau auroit été fort en peine d'expliquer ce qu'il a voulu dire dans cet article. (*M. Framery.*)

EXECUTION. *s. f.* L'action d'exécuter une pièce de musique.

Comme la musique est ordinairement composée de plusieurs parties, dont le rapport exact, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, est extrêmement difficile à observer, & dont l'esprit dépend plus du goût que des signes, rien n'est si rare qu'une bonne *exécution.* C'est peu de lire la musique exactement sur la note; il faut entrer dans toutes les idées du compositeur, sentir & rendre le feu de l'expression, avoir sur-tout l'oreille juste & toujours attentive pour écouter & suivre l'ensemble. Il faut, en particulier dans la musique françoise, que la partie principale sache presser ou ralentir le mouvement, selon que l'exigent le goût du chant, le volume de voix & le développement des bras du chanteur; il faut, par conséquent, que toutes les autres parties soient sans relâche, attentives à bien suivre celle-là. Aussi l'ensemble de l'opera de Paris, où la musique n'a point d'autre mesure que celle du geste, seroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*exécution.*

« Si les François, dit S. Evremont, par leur » commerce avec les Italiens, sont parvenus à com- » poser plus hardiment, les Italiens ont aussi gagné » au commerce des François, en ce qu'ils ont appris » d'eux à rendre leur *exécution* plus agréable, plus » touchante & plus parfaite. » Le lecteur se passera bien, je crois, de mon commentaire sur ce passage. Je dirai seulement que les François croient toute la terre occupée de leur musique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les musiciens ne savent pas même qu'il existe une musique françoise différente de la leur.

On appelle encore *exécution* la facilité de lire & d'exécuter une partie instrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un symphoniste, qu'il a beaucoup d'*exécution*, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter & à la première vue, les choses les plus difficiles: l'*exécution* prise en ce sens dépend sur-tout de deux choses : premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son instrument; en second lieu, d'une grande habitude de lire la musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des notes isolées, on hésite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*exécution*, qu'en les unissant par le sens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chose à la place du signe. C'est ainsi que la mémoire du lecteur ne l'aide pas moins que ses yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & composée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la sienne. (*J. J. Rousseau.*)

Exécution. J'observerai ici, comme je l'ai déja fait ailleurs, que tout ce qui dans cet article tombe sur ce qu'on nommoit autrefois musique françoise, est inutile aujourd'hui, mais ne l'étoit pas lorsque le dictionnaire de Rousseau parut. Le progrès de l'art & de l'opinion est tel, que ce qui étant alors prématuré, paroissoit à quelques personnes une espèce de blasphême, est arriéré maintenant, & n'a plus même aucune application aux choses existantes & connues. Il en sera de même dans quelques lustres de plusieurs objets qui paroissent aujourd'hui plus graves que de la musique.

L'*exécution* de la musique a non-seulement une grande influence sur son succès, mais comme elle n'existe réellement pour ceux à qui on la destine que lorsqu'elle est exécutée, l'exécuter mal, ou à contre-sens de l'intention du compositeur, c'est non seulement la défigurer, mais l'anéantir.

Si le compositeur est à la merci de l'ignorance des exécutans, ou de leur malveillance, il y est aussi de leur faux-savoir ou de leur faux-goût. Ce qu'ils ajouteroient à ce qu'il a fait seroit quelquefois plus pernicieux que ce qu'ils y pourroient omettre.

Ce qu'ils omettront toujours, s'ils ne sont que des gens de métier & non de véritables artistes, c'est l'expression propre de chaque morceau, & pour ainsi dire, l'accent de chaque passage. Là où ils ne verront que des notes, ce ne seront aussi que des notes qu'ils feront entendre; & tel air, tel duo, tel morceau d'ensemble, ou telle pièce de musique instrumentale devoit toucher profondément le cœur, qui grace à une *exécution* froide & inanimée, ne sera qu'effleurer inutilement l'oreille. (*M. Ginguené.*)

EXPRESSION. *s. f.* Qualité par laquelle le musicien sent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les sentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *expression* de composition & une d'exécution, & c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant & le plus agréable.

Pour donner de l'*expression* à ses ouvrages, le compositeur doit saisir & comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet & les productions de son art; il doit connoître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient : car comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentimens, ni la même force à tous ses tableaux, & placera chaque partie au lieu qui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le musicien veut se faire entendre.

La mélodie, l'harmonie, le mouvement, le choix des instrumens & des voix sont les élémens du langage musical, & la mélodie, par son rapport immédiat avec l'accent grammatical & oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du chant que se doit tirer la principale *expression* tant dans la musique instrumentale que dans la vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'est le ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le musicien cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aigue & véhémente, tantôt remisse & lache, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. Delà le musicien tire les différences des modes de chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la faisant procéder dans le bas par de petits intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse & de l'abattement, lui arrachant dans le haut les sons aigus de l'emportement & de la douleur, l'entraînant rapidement par tous les intervalles de son diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Sur-tout il faut bien observer que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être subordonnée à la mélodie : de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plait à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire en un mot comme à l'opera françois, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des accords à *l'expression* de la mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'harmonie fait plus encore; elle renforce *l'expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'odre de la modulation, elle rapelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le chant comme les idées se lient dans le discours. L'harmonie, envisagée de cette manière, fournit au compositeur de grands moyens d'*expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*expression* que dans la seule harmonie; car alors, au lieu d'animer l'accent, il l'étouffe par ses accords, & tous les intervalles confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'harmoniste pour concourir à l'*expression* de la mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le son principal dans la combinaison des accords; il subordonnera tous ses accompagnemens à la partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres parties; il renforcera l'effet de certains passages par des accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse; il fera sortir les *expressions* fortes par des dissonances majeures; il réservera les mineures pour des sentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ses parties par des sons continus & coulés; tantôt il les fera contraster sur le chant par des notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des accords pleins; tantôt il renforcera l'accent par le choix d'un seul intervalle. Partout il rendra présent & sensible l'enchaînement des modulations, & fera servir la basse & son harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le mode, afin qu'on n'entende jamais un intervalle ou un trait de chant, sans sentir en même-temps son rapport avec le tout.

A l'égard du rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'harmonie poëtique; si nos langues, moins accentuées & moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultoit, notre musique en substitue un autre plus indépendant du discours, dans l'égalité de la mesure, & dans les diverses combinaisons de ses temps, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque partie. Les quantités de la langue sont presque perdues sous celles des notes; & la musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque sorte de la mesure, un langage à part. La force de l'*expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il est possible, & à faire que, si la mesure & le rhythme ne parlent pas de la même manière, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur se fait sentir dans les chants qu'elle inspire: mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'ame de grands combats, la parole est inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du spondée & avec la rapidité du pyrrhique, & souvent s'arrête tout court comme dans le récitatif obligé: c'est pour cela que les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les temps, quoiqu'égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés, au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une observation que le compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des dissonances & le rapide enchaînement des modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la mesure & la dureté des accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à force d'agitation, l'acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid; jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber: car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*expression* se tire de la combinaison des sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente pour le même effet. Il y a des voix fortes & sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légères & flexibles bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles & délicates qui vont au cœur par des chants doux & pathétiques. En général les dessus & toutes les voix aigues sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les basses & les concordans pour l'emportement & la colère: mais les Italiens ont banni les basses de leurs tragédies, comme une partie dont le chant est trop rude pour le genre héroïque, & leur ont substitué les tailles ou tenores dont le chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes basses plus convenablement dans le comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les instrumens ont aussi des *expressions* très-différentes selon que le son en est fort ou foible, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu, & qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois gai, la trompette guerrière, le

le cor sonore, majestueux, propre aux grandes *expressions*. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une *expression* plus variée & plus universelle que le violon. Cet instrument admirable fait le fond de tous les orchestres, & suffit au grand compositeur pour en tirer tous les effets que les mauvais musiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'instrumens divers. Le compositeur doit connoître le manche du violon pour doigter ses airs, pour disposer ses arpèges, pour savoir l'effet des cordes à vide, & pour employer & choisir ses tons selon les divers caractères qu'ils ont sur cet instrument.

Vainement le compositeur saura-t-il animer son ouvrage, si la chaleur qui doit y régner ne passe à ceux qui l'exécutent. Le chanteur qui ne voit que des notes dans sa partie, n'est point en état de saisir l'*expression* du compositeur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a pas bien saisi le sens. Il faut entendre ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne suffit pas d'être sensible en général, si l'on ne l'est en particulier à l'énergie de la langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur. Alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée; faites ce que vous feriez si vous étiez à la fois le poëte, le compositeur, l'acteur & le chanteur: & vous aurez toute l'*expression* qu'il vous est possible de donner à l'ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicatesse & des ornemens dans les chants qui ne sont qu'élégans & gracieux; du piquant & du feu dans ceux qui sont animés & gais; des gémissemens & des plaintes dans ceux qui sont tendres & pathétiques, & toute l'agitation du *forte-piano* dans l'emportement des passions violentes. Partout où l'on réunira fortement l'accent musical à l'accent oratoire; partout où la mesure se fera vivement sentir & servira de guide aux accens du chant; partout où l'accompagnement & la voix sauront tellement accorder & unir leurs effets, qu'il n'en résulte qu'une mélodie, & que l'auditeur trompé attribue à la voix les passages dont l'orchestre l'embellit; enfin partout où les ornemens sobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du chanteur, sans couvrir & défigurer le chant, l'*expression* sera douce, agréable & forte, l'oreille sera charmée & le cœur ému; le physique & le moral concourront à la fois au plaisir des écoutans, & il régnera un tel accord entre la parole & le chant que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse qui sait tout dire & plaît toujours. (*J. J. Rousseau.*)

EXPRESSION. Il règne dans tout cet article de Rousseau un certain vague d'idées qui le rend difficile à bien sentir. On en est séduit à la première lecture, mais quand on veut l'approfondir, on est arrêté sans cesse par la crainte de n'avoir pas senti la véritable pensée de l'auteur, ou par la difficulté d'en voir l'application. Je vais en examiner quelques endroits qui semblent pouvoir être contestés.

Rousseau dit que « c'est *toujours* du chant que doit » se tirer la principale expression, tant dans la mu» sique instrumentale que dans la vocale. » Cela est vrai en substituant le mot de mélodie au mot chant, & en prévenant que ce mot ne signifie pas la partie chantante, mais la mélodie principale quelque part qu'elle se trouve; car il arrive fréquemment que la partie vocale doit être sacrifiée, & que c'est dans la mélodie des accompagnemens que doit être placée l'expression. C'est ainsi, par exemple, que vous peindrez l'abattement de la douleur, lorsque le personnage intérieurement agité de sentimens violens, n'a pourtant plus la force de les exprimer au-dehors.

Il faut prendre garde que ce précepte par lequel Rousseau veut que la musique imite le simple discours, & que l'accent musical soit d'accord avec l'accent oratoire, ne doit pas être pris à la rigueur. Les traits du chant ne doivent pas ressembler par-tout aux traits de la déclamation, ni même *à la voix de la nature* parlant sans affectation & sans art. En recherchant trop cette imitation, on ne pourroit remplir le précepte beaucoup plus important qu'il donne ensuite, savoir que la déclamation même doit être subordonnée à la mélodie (il veut dire au chant), doit être toujours agréable. La langue parlée & la langue musicale ont des procédés très-différens, & il seroit impossible que ce qui doit être chanté parût toujours être déclamé. C'est assez que le motif, que la pensée principale d'un air offrent une ressemblance approchée avec l'accent oratoire; en suivant ce motif dans le cours du morceau, vous aurez assez fait à cet égard pour l'*expression* des paroles; le reste doit être entièrement donné au chant. M. Grétry est celui de nos compositeurs qui offre le plus de ces traits de déclamation embellis de tous les charmes de la mélodie.

« Le plaisir physique qui résulte de l'harmonie » augmente à son tour, dit Rousseau, le plaisir moral » de l'imitation, en joignant les sensations agréables » des accords à l'*expression* de la mélodie. » Il dit tout le contraire dans son article harmonie; voyez ce mot: il est curieux de rapprocher ces deux morceaux. Le reste de ce paragraphe ne signifie rien. Il porte sur la supposition gratuite que l'harmonie sera confuse, toute remplie d'accords complets, c'est-à-dire que le compositeur manquera de goût & ne saura pas son métier.

Il ne faut pas s'arrêter davantage aux prétendus préceptes dont est rempli le paragraphe suivant, il seroit trop difficile de trouver leur application

presque entièrement arbitraire. Ils aideroient fort peu celui qui manque de génie ou de connoissances, & l'homme de génie n'en a pas besoin. D'ailleurs on n'entend pas très bien comment le compositeur *dérobera*, selon Rousseau, *de certains passages* ou des *accords sensibles*, car on ne sait lequel, par supposition ou par suspension, en les comptant pour rien sur la basse.

Rousseau remarque que les italiens ont banni la voix de basse de leurs tragédies, mais il glisse rapidement sur le reproche qu'ils méritent à cet égard. Cette voix leur paroit trop rude pour le genre héroïque. Comment ne pas sentir au contraire qu'il n'en est pas de plus noble, de plus majestueuse, de plus propre à rendre les grandes passions? *Ils leur ont substitué les tailles, dont le chant a le même caractère, avec un effet plus agréable.* D'abord il est faux que le caractère de chant des tailles soit le même que celui des basses, & les italiens en offrent bien la preuve, car chez eux les tenores ne s'attachent qu'à varier les chants, à les surcharger d'ornemens souvent déplacés, & qui conviennent beaucoup mieux aux dessus. On a remarqué ailleurs que l'absence des basses-tailles & la manie de tenores de chanter comme les dessus, répandoit sur l'opera sérieux italien une monotonie insupportable. On peut assurer qu'il n'aura jamais d'effet vraiment dramatique tant qu'on en exclura les basses. Et en effet représentez-vous Alexandre vainqueur de l'Inde, ou le sévère Caton opposant sa seule fermeté à la ruine de sa patrie, aurez-vous l'idée d'un castrat efféminé ou d'un tenor dont le langage à peu près aussi fade ne sera composé que de fredons? On peut vanter avec raison la musique italienne & la proposer pour modèle; mais il s'en faut de beaucoup qu'on doive les mêmes éloges à l'opera italien.

« *La flûte est tendre*, *le haut bois gai*, &c. ce qui n'empêche pas qu'on ne fasse des airs très-gais accompagnés de flûtes, & qu'on ne renforce des *expressions* très-pathétiques par les sons du haut bois. « Il n'y a » point d'instrumens, dit Rousseau, dont on tire une » *expression* plus variée & plus universelle que le » violon ». Cela vient de ce que le violon n'a point d'expression qui lui soit particulière. Il est également propre à toutes, & voilà pourquoi il fait le fond de tout accompagnement. Mais ce n'est pas une raison pour n'y pas joindre ceux des instrumens qui ont une *expression* propre; & il ne faut pas appeler mauvais compositeurs ceux qui ont réussi à tirer de grands effets de divers instrumens. Rousseau en parle ainsi, parce que Pergolèse, son héros en musique, faisoit peu d'usage des instrumens à vent; mais il ne prend pas garde que ce qui seul empêchoit Pergolèse de les employer, c'est qu'il n'en trouvoit pas dans les orchestres pour lesquels il écrivoit, ou qu'il n'en trouvoit que d'inhabiles. Ce genre ayant depuis été fort perfectionné, sur-tout en Allemagne, les *grands compositeurs* n'ont pas manqué d'en tirer un parti merveilleux pour ajouter à l'*expression*.

Je ne reprendrai qu'une phrase dans le dernier alinéa; c'est celle où Rousseau recommande *toute l'agitation du* FORTE-PIANO *dans l'emportement des passions violentes*. On ne voit pas trop ce que vient faire ici le *forte-piano*, c'est-à-dire l'alternation des doux & des forts qui convient aux sentimens gais ou tendres, tout aussi bien qu'à l'*emportement des passions violentes*, & qui est dans la musique plus souvent un moyen de variété qu'un moyen d'*expression*.

(*M. Framery.*)

Expression. Lorsque Rousseau disoit dans cet article. « N'allez pas prendre le baroque pour l'ex» pressif, ni la dureté pour l'énergie, ni donner » un tableau hideux des passions que vous voulez » rendre, &c. » Il posoit des bornes reconnues par le goût, mais que l'on a renversées depuis. L'effort qu'on a voulu donner au théâtre à l'*expression* musicale, l'a portée en France à un degré d'exagération qui passe toute limite, & qui nécessite de la part des exécutans une force d'organes sur laquelle on ne peut compter que rarement dans la conformation humaine.

Les oreilles françoises, naturellement peu délicates, une fois habituées à ce genre d'*expression*, trouvent fade & monotone tout ce qui reste en-deça; & si Rousseau jugeoit qu'à l'opera françois de son tems, le ton passionné ressembloit *aux cris de la colique*, on ne sait plus à quels cris il auroit pu comparer, dans quelques operas modernes, les efforts surnaturels de gorge & de poumons auxquels sont condamnés nos malheureux acteurs.

L'*expression* des sentimens & des passions de l'ame est, en musique comme dans tous les arts, la partie noble & prédominante, mais, de même aussi que dans tous les autres arts, l'exagération y est un vice que le goût proscrit, que la sensibilité repousse, & dont une saine doctrine apprend à se garantir.

Les anglois ont un ouvrage estimé sur l'*expression musicale*, imprimé vers le milieu de ce siècle, c'est-à-dire peu de temps après que l'article de Rousseau eut paru dans l'Encyclopédie; l'auteur (Charles Avison, organiste de Newcastle) établit son systême sur les mêmes bases; car les préventions varient, mais les vrais principes sont invariables. Voici quelle est à peu près la série de ce systême, dégagé de tous les accessoires relatifs à l'Angleterre seule, & à quelques circonstances du moment.

« La musique a d'abord par elle-même, & indépendamment de toute *expression* ou imitation, un rapport avec la constitution humaine qui lui donne un grand pouvoir & sur notre imagination, & sur nos passions. Un accord plein & juste ou une belle succession de sons simples, ne sont pas moins ravissans pour l'oreille, qu'une exacte symmétrie ou de belles couleurs le sont pour les yeux.

La faculté d'être agréablement affecté par les ſons de la muſique eſt un ſens particulier & interne qui n'appartient pas à tous les hommes, & qui eſt d'une nature plus délicate que les ſens externes. Les plaiſirs qui naiſſent de ce ſentiment interne de l'harmonie ne ſont ni précédés d'efforts ou de mal-aiſe, ni accompagnés de langueur, ni ſuivis de dégoût. Leur propriété eſſentielle eſt de dépouiller l'ame de toute paſſion inquiète, d'exciter dans l'eſprit une joie calme, une ſérénité ſilentieuſe, qu'il eſt impoſſible d'exprimer, & de fixer le cœur dans un état de paix, de bienveillance & de bonheur.

Si tel eſt ſur l'imagination l'effet naturel de la mélodie & de l'harmonie conſidérées ſimplement & en elles-mêmes, cet effet s'accroît prodigieuſement quand on y joint la force de l'*expreſſion* muſicale. C'eſt alors que la muſique acquiert le pouvoir d'exciter dans l'ame les paſſions les plus vives & les plus douces; elle peut en exciter auſſi de fortes & de terribles, mais momentanément & imparfaitement; car on ne doit pas craindre d'aſſurer que la propriété ſpéciale de la muſique eſt de faire naître les paſſions douces, heureuſes & ſociales, & de dompter les paſſions contraires. La preuve en eſt non-ſeulement dans l'expérience, dans les faits hiſtoriques, dans les effets dont nous ſommes témoins, & dans ceux même que nous pouvons reconnoître en nous, mais dans l'eſſence primitive du ſon & de l'harmonie, qui eſt d'affecter doucement nos organes, & de placer notre ame dans un état agréable. Il eſt donc naturel qu'elle y excite de préférence ces paſſions conformes à cet état.

Quant au pouvoir qu'elle a d'adoucir les paſſions cruelles & féroces, les anciens n'en doutoient nullement; ils citoient ſur-tout avec complaiſance l'hiſtoire des Arcadiens, jadis ſauvages & barbares, civiliſés par la muſique, tandis que les Cynethéens qui ſe refusèrent à ſa douce influence, & qui habitoient la partie la plus montueuſe & la plus ſauvage de l'Arcadie, reſtèrent dans leur barbarie originelle, & ſurpaſſèrent en crimes & en actions féroces toutes les villes de la Grèce. Le judicieux Polybe rapporte ce fait dans le 4[e] livre de ſon hiſtoire: il ſuffiroit ſeul pour atteſter l'influence de l'*expreſſion* muſicale ſur la civiliſation des peuples & ſur l'adouciſſement des mœurs.

De même qu'en peinture la perfection dépend de trois qualités, le deſſin, le coloris, l'*expreſſion*; en muſique l'excellence de la compoſition dépend auſſi de la mélodie, de l'harmonie & de l'*expreſſion*. La mélodie eſt le fruit de l'invention, elle eſt la baſe & le fondement des deux autres, & préciſement analogue au deſſin dans la peinture. L'harmonie donne de l'expreſſion & de la force à la mélodie inventée, comme le coloris donne de la vie au deſſin; dans les deux arts, l'*expreſſion* naît de la combinaiſon des deux autres qualités, & n'eſt autre choſe qu'une forte & particulière application de ces qualités à un ſujet donné. C'eſt leur réunion dans le plus haut degré qui rend une compoſition parfaite; mais ſi l'une des trois eſt négligée ou incomplète, la compoſition eſt défectueuſe en même proportion. Le ſoin principal du compoſiteur doit donc être de réunir dans chaque morceau ces différentes ſources de beautés, & de ne jamais préférer, affectionner, idolâtrer aſſez l'une pour négliger les deux autres.

L'*expreſſion* étant le réſultat de la combinaiſon du chant & de l'harmonie, & n'étant qu'une forte & particulière application de ces deux qualités à un ſujet convenu, le chant & l'harmonie ne doivent donc jamais être abandonnés pour la partie de l'*expreſſion*, dont ils ſont le fondement & les moyens; & ſi l'on cherchoit une *expreſſion* indépendante de ces deux baſes, ce ne ſeroit plus dès-lors une *expreſſion muſicale*; pas plus que l'horrible diſſonance d'un appeau ne mérite ce nom, quelque forte & quelque naturelle que ſoit ſon *expreſſion* ou imitation. En général il faut bien ſe garder de confondre l'imitation avec l'*expreſſion*. La première a ſouvent pour objet des effets purement phyſiques; elle peut alors plaire par des ſons peu agréables à l'oreille, mais qui ont le mérite de rappeler à l'eſprit l'objet imité; ce mérite eſt très-médiocre: (voyez *Imitation*) l'autre a pour but principal de peindre & de faire partager les mouvemens de l'ame; c'eſt la partie la plus ſublime de l'art.

On peut aſſimiler, à certains égards, les moyens d'*expreſſion* en muſique, avec les moyens d'*expreſſion* en poëſie, en obſervant les effets que les différens ſons produiſent ſur l'imagination & ſur les affections de l'ame; outre les différences ſpécifiques entre l'effet des divers inſtrumens, il y a des inflexions diſcordantes & d'autres harmonieuſes dans les ſons de la muſique lorſqu'ils ſont unis & rapprochés; il y a différens modes ou tons qui, de même que les mots ou les penſées en poëſie, expriment les différentes paſſions. Ainſi le ton majeur ou mineur, le mouvement lent ou léger, les paſſages ſucceſſifs, & les diverſes gradations du doux au fort, l'archet détaché ou lié, la variété des intervalles diminués ou ſuperflus, les divers croiſemens de l'harmonie, la préparation des diſſonances, & leur réſolution ſur les conſonnances, & pluſieurs autres de leurs combinaiſons entr'elles, produiſent cette variété d'*expreſſion* qui tranſporte l'ame de joie ou de courage, l'adoucit par la tendreſſe ou la pitié, la repoſe dans une ſérénité paiſible, ou l'enlève dans les raviſſemens d'une dévotion extatique.

Après tout ce qu'on a dit & tout ce qu'on peut dire ſur ce ſujet, il faut convenir que l'énergie & la grace de l'*expreſſion muſicale* eſt d'une nature trop délicate pour être fixée par des mots: c'eſt une matière de goût plutôt que de raiſonnement, c'eſt donc par l'exemple qu'on peut l'entendre mieux que

par les préceptes. C'est dans les œuvres des grands maîtres que nous devons étudier les règles de l'union parfaite du chant, de l'harmonie & de l'*expression*. Si les compositeurs modernes vouloient bien recourir à ces sources du véritable savoir, les oreilles du public ne seroient pas offensées ou égarées par ces insipides & incohérentes compositions, qui surabondent depuis quelque tems.... Mais tandis qu'ils suivront & achéveront leurs études sans la moindre connoissance d'autres ouvrages que de ceux qui sont de niveau avec les leurs, ils ne doivent pas s'attendre à faire des progrès dans l'estime des bons juges. Si les beautés frappantes d'une composition sublime élèvent & avivent l'imagination, elle est avilie & rabaissée par une trop grande familiarité avec tout ce qui est petit & futile.

Comme la nature & les effets de l'*expression* musicale doivent être relatifs aux moyens que les exécutans & les divers instrumens ont pour les rendre, ceux-ci doivent être considérés à leur tour. Dans le compositeur l'*expression* musicale consiste à exprimer fidellement chaque passion particulière avec les sons qui lui sont propres ; dans l'exécutant, elle consiste à bien juger la composition, & à la rendre dans un goût & dans un style si exactement conforme à l'intention de l'auteur, qu'il conserve & mette dans tout leur jour les beautés de son ouvrage. Et comme le compositeur se rend coupable lorsque pour quelque basse & frivole imitation, il abandonne les beautés de l'*expression*, l'exécutant l'est encore davantage lorsque d'un bon instrument il s'étudie à en faire un mauvais, en tâchant de le faire servir à une imitation plus basse & plus frivole encore. Telles sont les imitations du flageolet, du cor, de la musette sur le violon, & autres singeries de cette espèce. (Voyez *Imitation.*)

Il faut que le compositeur connoisse particulièrement les qualités des instrumens qu'il emploie : car si la musique vocale demande un genre d'*expression*, & la musique instrumentale un autre, les divers instrumens ont aussi une *expression* diverse & particulière à chacun d'eux. Il apprendra par ce moyen quels sont les morceaux où il doit faire usage des haut-bois, quels sont ceux où les flûtes sont préférables, ceux où il faut joindre les bassons & les clarinettes ; & lorsqu'il emploie tous les instrumens avec les violons, les violes & les basses, fondemens ordinaires de l'orchestre, quels sont les passages dans lesquels il est à propos que les uns ou les autres se fassent particulièrement entendre.

Les différentes espèces de musique, pour l'église, le théâtre ou la chambre, sont ou devroient être distinguées par une *expression* particulière. Il est aisé de concevoir que c'est moins encore le tems ou la mesure, que l'*expression* qui donne à chaque pièce son véritable caractère. Un *allegro* bien écrit, ou tout autre morceau d'un mouvement vif pour l'église, ne peut pas, sans impropriété, être employé comme tel au théâtre ; ni strictement parlant, l'adagio de ce dernier genre, être introduit dans le premier. Les mêmes pièces qui paroissent assez nobles, assez solennelles pour le théâtre, une oreille exercée les trouvera légères & communes dans l'église, ainsi du reste. Les anciens compositeurs observoient avec scrupule ces trois différens styles, & les exécutans avoient la même attention. Ils avoient pour chanter les airs trois différentes manières, d'où résultoient trois *expressions* différentes. Pour le théâtre le style du chant étoit vif, brillant & varié : pour la chambre délicat & fini ; pour l'église touchant & grave. Les modernes ont rarement égard à ces différences. »

Tel est sur l'*expression* musicale le fond de la doctrine d'Avison : telle est celle de tous les écrivains que la nature créa sensibles aux vrais charmes de l'art. On peut approfondir davantage cette matière, & aller plus loin que cet auteur, mais on ne peut guères s'écarter de la route qu'il a indiquée, ni abandonner le systême de la connexion des trois parties essentielles, mélodie, harmonie, *expression*, sans s'égarer dans de faux principes & des productions monstrueuses.

M. de la Cépède, dont l'ouvrage (Poëtique de la musique) est semé d'observations dictées par le goût & par un sentiment vrai, en a fait de très-justes sur les divers objets que la musique se propose d'imiter, & sur les divers moyens d'*expression* qu'elle emploie pour ceux mêmes qui paroissent ne pouvoir être représentés par aucun son. « Tout ce qui peut, dit-il, être entendu, la musique le peint en le faisant réellement entendre, en produisant exactement le nombre, l'ordre & la nature des sons qui composent l'objet qu'elle veut montrer. C'est ainsi, par exemple, qu'elle imite le chant des oiseaux, le fracas du tonnerre, le retentissement des rivages battus par les vagues. Mais les passions, comment les représente-t-elle ? »

» Elle offre les signes des sentimens, pour peindre les sentimens eux-mêmes, qui se dérobent à ses pinceaux. A la vérité, elle ne peut pas employer tous les signes extérieurs des passions, & voilà pourquoi ses tableaux manquent toujours d'une certaine précision. Elle n'a que des sons à son commandement ; elle ne peut agir que par des sons. Aussi, pour qu'elle puisse retracer les signes de nos affections, faut-il qu'ils soient eux-mêmes des sons. »

» Par exemple, que le musicien veuille peindre une douleur mortelle, qu'il fasse voir Ariane expirante : le tourment qui accable cette amante infortunée, ne lui permet de proférer ses plaintes que par des accens entrecoupés : le musicien se servira de ces sons, tantôt se succédant avec rapidité, parcourant de petits intervalles, & s'élevant avec effort, jusqu'à ce qu'ils soient parvenus à n'être que des cris aigus ; tantôt plus lents, plus graves, exprimant le

sombre désespoir qui succède aux vives atteintes de la douleur ; il fera entendre les sanglots, les gémissemens, les soupirs d'Ariane ; toutes ces choses-là sont des sons : il peindra sa démarche égarée, incertaine, la palpitation de son cœur oppressé, les transports qui l'agitent, l'abattement & l'espèce de calme que de nouveaux cris viennent bientôt troubler. Ces signes ne sont pas tous ceux qui caractérisent la douleur mortelle ; mais ils suffiront au musicien pour la faire reconnoître. »

» Qu'il veuille donc représenter le murmure des eaux, celui d'un vent léger, les bois touffus, une prairie émaillée de fleurs, & un berger qui erre dans cet asyle champêtre ; le murmure des eaux, le bruit du vent, peuvent être imités par des sons ; la musique les peindra sans avoir recours à aucun artifice. Mais les bois, mais les fleurs, comment les peindre ? Ils ne produisent aucun son ; le murmure le plus foible ne peut être supposé les accompagner : comment les représenter ? En retraçant les sentimens qu'ils font naître. »

« Que le musicien se représente vivement le paysage qu'il veut peindre, qu'il se pénètre de tout ce que la vue de ce paysage inspire, qu'il s'abandonne à la douce paix qui cherche à s'emparer de son ame, à toutes les affections que produisent la verdure & les bois, à tous les souvenirs qu'ils font naître ; qu'il suive tous les mouvemens de son imagination, soit qu'elle orne le paysage qu'il a devant les yeux, soit qu'elle le rembrunisse en y mêlant de tristes images ; & lorsqu'il sera bien ému, lorsque tout ce qu'il verra, aura pour ainsi dire, passé dans son cœur, qu'il peigne ce qu'il éprouvera : il tracera les sentimens que fait naître le paysage qu'il veut représenter ; ces sentimens en réveilleront l'idée, & l'on croira voir le paysage. Que le musicien emploie des moyens semblables, lorsqu'il voudra peindre les autres objets qui ne peuvent jamais faire naître aucun son ; quant à ceux qui n'inspirent aucun sentiment, ils ne peuvent être représentés, en aucune manière, par la musique. »

Sans faire *ex professo* comme Avison un parallèle entre les trois qualités essentielles de la peinture & celles de la musique, M. de la Cépède indique ce rapport, & s'accorde avec lui & avec Rousseau sur la nécessité d'adoucir les *expressions* fortes & dures. « Les traits indiqués ici au musicien pour peindre les objets, ne peuvent former que le dessin du tableau. Les formes sont terminées ; mais il faut les revêtir des couleurs qui leur sont propres pour achever la ressemblance. Et d'ailleurs ces couleurs ne sont-elles pas quelquefois nécessaires pour diminuer la forme des premiers traits ? Si les cris des passions n'étoient pas quelquefois affoiblis, ne pourroient-ils pas plutôt déplaire que charmer ; ne blesseroient-ils pas l'oreille plus qu'ils ne toucheroient le cœur ? »

» Pour bien comprendre ce que nous avons à dire à ce sujet, que chacun de nous se retrace les sensations qu'il éprouve lorsqu'il goûte les charmes de la musique. Si, lorsque nous entendons un chant, nous sommes affectés d'une manière plus ou moins vive par quelque objet étranger ; si nous éprouvons des sensations plus ou moins fortes, nous ne pouvons jamais entendre de nouveau ce chant sans ressentir, du moins en partie, les mêmes douleurs ou les mêmes plaisirs. Le chant qui a acquis la puissance dont nous parlons, peut même agir avec force sans reparoître en entier. Nous n'avons besoin, pour être vivement émus, que d'entendre un nouveau chant qui ait une grande ressemblance avec le premier. »

» Ceci montre la source de ces larmes abondantes qu'un morceau de musique tout nouveau fait quelquefois répandre à un certain nombre d'auditeurs étonnés de ce qu'ils éprouvent, tandis que d'autres auditeurs aussi sensibles que les premiers, aussi épris des charmes de la musique, aussi exercés à en reconnoître les beautés, ne l'écoutent qu'avec froideur. Si l'on fait même abstraction des rapports que les chants peuvent avoir avec les cris des passions & l'harmonie naturelle, un air par lui-même peut indifféremment produire tel ou tel effet ; il n'offre véritablement aucune *expression* ; il est uniquement susceptible de les présenter toutes ; il ne tire sa force que de sa ressemblance avec les airs qui l'ont précédé, & des circonstances qui accompagnoient ces mêmes airs. »

» En ne considérant les chants que sous le point de vue sous lequel nous venons de les examiner, on peut remarquer sans peine que rien n'est aussi variable que leur *expression*, & que rien ne peut changer aussi vite que le sens de ces espèces de mots, qui dans un instant peuvent dire le contraire de ce qu'ils signifioient : leur caractère est cependant toujours très-déterminé pour tel ou tel instant, & lorsqu'il ne s'agit que d'une seule personne ; de telle sorte que si l'on pouvoit savoir l'histoire des différentes impressions qu'elle auroit reçues, on pourroit composer pour elle une musique dont tous les chants seroient des mots aussi précis que ceux de la langue la plus exacte, & qui jouiroient en même tems d'une puissance bien supérieure. »

» Chaque chant représente, en quelque sorte, un mot d'une langue ; les différens chants mêlés & joints ensemble doivent donc former une espèce de langage fixé par son analogie avec la mélodie & l'harmonie naturelles, avec les sons qui représentent les sentimens. C'est cette langue par excellence qui non-seulement indique les objets, les nomme & en réveille l'idée, mais qui les rend, pour ainsi dire, présens, & les grave dans les cœurs ; c'est cette langue que le compositeur doit étudier avec soin ; qu'il cherche à en connoître, ou pour mieux dire, à en créer le plus de mots qu'il pourra ; & pour cela, qu'il n'oublie jamais d'où ils tirent leur force. »

Un autre écrivain, plein de goût & de connoissances, partisan éclairé de la mélodie, mais qui a peut-être poussé trop loin ses préventions contre l'*expression* tirée de l'harmonie & contre la faculté imitative de la musique, M. de Chabanon, parmi quelques idées susceptibles de discussion, a fait aussi des réflexions très-justes sur les moyens que peut employer, la perfection que peut atteindre, & les bornes que doit se prescrire l'*expression* musicale. « Que n'a-t-on point, dit-il, avancé d'extraordinaire sur la musique, du moment qu'on a perdu de vue que son principe constitutif est la mélodie? Toute la puissance de cet art, a-t on dit, consiste à imiter le cri inarticulé des passions. Mais d'un cri, comment fait-on un chant? Voilà ce qui m'embarrasse. Le précepte se réduit-il à insérer dans un air le cri d'une passion? Ce n'est plus alors qu'un accident de l'art & de l'air; ce n'en est plus le fond, la base & l'essence. Le *stabat* passe communément pour porter une expression de douleur; on n'y trouve pas un cri imitatif. »

« M. Gluck, dont le génie a plus qu'aucun autre, si je ne me trompe, recherché & atteint l'*expression* musicale, a souvent inseré dans ses chants mélodieux des notes plaintives, qui rappellent l'accent de la douleur; & sur ces notes il invite le chanteur à se rapprocher de l'accent naturel. A la première représentation d'Orphée, le principal acteur s'en rapprocha un peu trop. Il mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce par intervalles à travers le chant des Thraces éplorés: il s'en aperçut, & l'adoucit. Il étoit en quelque façon sorti de son art pour se mettre tout près de la nature; l'instinct du goût le repoussa, & le fit rentrer dans ses limites naturelles: l'imitation perdit de sa vérité, mais elle devint plus musicale & fut plus goûtée. »

» Plusieurs de nos passions n'ont point de cri qui leur soit propre; la musique cependant les exprime. Les instrumens incapables de rendre les cris de la voix humaine, n'en sont pas moins les interprètes éloquens de l'énergie & de l'expression de la musique. *Naturâ ducimur ad modos: neque alitèr enim eveniret ut illi quoque organorum soni, quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem.* Quintilien, dans ce passage, ne dit pas: les instrumens nous affectent parce qu'ils imitent les mots & les cris, il dit: « La nature nous a fait sensibles à la mélodie. Autrement, se pourroit-il que les instrumens, qui n'articulent aucune parole, nous inspirassent tant de mouvemens différens? » Voilà le mot vrai, & qui explique tout; la nature nous a faits sensibles à la mélodie: *Naturâ ducimur ad modos.* »

« Mais comment la musique, sans imiter la parole, ni les cris, exprime-t-elle les passions? Quels sont les moyens naturels qui donnent à la mélodie un caractère de tristesse ou de gaieté, de noblesse ou de fermeté? »

Entre les réponses que fait l'auteur à ces questions qu'il se propose, voici celles dont on peut le moins contester la justesse.

« Il est de la nature des sons traînés de porter un caractère de tristesse. Ne croyez pas que ce soit un fait de convention: non, les hommes n'ont pas fait un pacte entr'eux pour trouver plaintif le cri de la tourterelle & gai le chant du merle. Que le rossignol entremêle plusieurs sons l'un avec l'autre, & les fasse jouer ensemble, vous attacherez à ce langage musical une idee moins triste, que si l'oiseau solitaire faisoit entendre dans la nuit un son qui traînât quelque tems. »

» Le mode mineur produit, en général, une impression plus douce, plus molle, plus sensible que le mode majeur. N'en demandez pas la raison; nul n'est en état de vous la dire; mais le passage de l'un de ces modes à l'autre, rend sensible à toute oreille musicale cette impression différente. Dans le mode mineur, la sixième note du ton est plus tendre que toutes les autres: toutes les fois qu'elle se représente, fût-ce même dans l'allegro le plus gai, elle exige de l'exécutant une inflexion plus molle & plus affectueuse: dans le mode majeur, c'est la quatrième note du ton qui a cette propriété; c'est elle qui, par sa vertu intrinsèque, rappelle l'exécutant à une *expression* pathétique, même lorsque le reste de la mélodie le conduit à une sensation differente. Les sons aigus ont je ne sais quoi de clair & de brillant qui semble inviter l'ame à la gaieté. Comparez les cordes hautes de la harpe aux cordes basses du même instrument, vous sentirez combien celles-ci disposent plus facilement l'ame à la tendresse: qui sait si les larges ondulations des cordes longues & peu tendues ne communiquent pas à nos nerfs des vibrations semblables, & si cette habitude de notre corps n'est pas celle qui nous donne des sensations affectueuses? L'homme, croyez-moi, n'est qu'un instrument; ses fibres répondent aux fils des instrumens lyriques qui les attaquent & les interrogent: chaque son a ses propriétés, chaque instrument a les siennes, dont la mélodie profite habilement, mais qu'elle maîtrise aussi à son gré; car l'instrument le plus sensible peut avec succès articuler des chants gais. »

L'effet des mouvemens se joint à celui des sons: La manière de lier les notes ou de les détacher, de les pointer alternativement ou de leur donner une durée égale, &c. « Tels sont à peu près les moyens naturels que la musique emploie, & à l'aide desquels elle produit sur nous des sensations. Le compositeur, homme de génie, qui a senti tous ces effets, & qui les applique convenablement aux paroles & aux situations, est un musicien expressif. »

On voit qu'à quelques différences près tous ces auteurs s'accordent sur le fond de ce qui constitue l'*expression* musicale. Dans le temps qu'on s'occupoit le plus en France de cette qualité qu'il suffit d'être sensible pour reconnoitre dans la musique, entre

une foule de brochures où l'exagération n'étoit pas épargnée, soit relativement à cette qualité même & à l'extension qu'on s'efforçoit de lui donner, soit à l'égard d'un compositeur célèbre à qui l'on prétendoit attribuer exclusivement le mérite de l'*expression*, un homme, qui cependant avoit été professeur de musique, ne rougit point de publier un pamphlet ayant pour titre : *L'expression musicale mise au rang des chimères ;* mais que fit-il autre chose que prouver qu'il étoit dépourvu de cette qualité précieuse, « de ce sens particulier & interne qui, selon l'expression d'Avison, n'appartient pas à tous les hommes, & qui est d'une nature plus délicate que les sens externes. »

Cette hérésie fut bientôt oubliée, & personne ne daigna même y répondre. M. le Febvre a pris cette peine dans un petit ouvrage qui parut en 1789 sous le titre de *Bevues, erreurs & méprises de différens auteurs célèbres en matières musicales ;* il y a consacré un chapitre à la défense de l'*expression ;* ce n'est pas pas parce qu'il réfute victorieusement M. Boyé qu'il appelle plaisamment l'apôtre du matérialisme musical, que je rapporterai quelques-unes de ses explications & de ses réponses, mais parce qu'il développe d'une manière aussi juste qu'ingénieuse quelques-uns des principes déja cités dans cet article, & que ce sera pour ainsi dire compléter l'historique de la théorie de l'*expression* musicale en France.

« La folle opinion, dit M. le Febvre, qui conteste à la musique son charme expressif, n'est fondée que sur des sophismes. L'un, disséquant l'art musical, en arrache, pour ainsi dire, l'harmonie, & soutient qu'il faut chercher uniquement dans le chant, quelque foible moyen d'*expression*. L'autre à son tour, disséquant le chant, le déclare incapable d'exprimer, par la seule raison qu'un son nud & totalement isolé, n'exprime plus rien. Un autre, introduisant la confusion des idées par celles des mots, n'entend, par *expression*, qu'imitation ; & de ce que la musique n'imite point matériellement, comme la peinture, les objets dont elle nous occupe, il en conclut que l'*expression* lui est impossible. »

« J'aimerois autant, après avoir séparé une rose de sa tige, après avoir désuni chaque fibre de son tissu, après l'avoir offerte toute desséchée, non pas à l'odorat, mais au goût, contester à cette belle fleur son parfum voluptueux. »

« Par quel singulier caprice l'homme a-t-il toujours demandé à la musique de peindre avec des sons ! exigera-t-il aussi de la peinture qu'elle chante avec des couleurs ? sont-ce les mêmes moyens qui portent les impressions de ces deux arts jusqu'à l'ame ? & doit-on s'attendre que leurs procédés seront semblables, tandis que leurs objets sont si différens ? »

« Les couleurs & leur étendue, voilà le moyen de la peinture ; les sons & leur durée, voilà le moyen de la musique. Mais le musicien ne se borne pas plus à copier des corps sonores, que le peintre à copier des objets colorés. L'ambition commune à ces deux artistes, c'est de se frayer par les sens, une route au cœur humain. L'un rappelle aux yeux nos passions, par les gestes qu'elles ont fait naître ; l'autre les rappelle aux oreilles, par les accens qu'elles ont fait entendre ; & d'un heureux enchaînement de chants & d'images, résulte pour nous un plaisir moral, bien supérieur au plaisir physique de nos organes... »

« L'empire absolu que la musique exerce sur nos ames ne peut exister à moins qu'elle n'exprime : d'où lui vient donc cette puissante énergie ? c'est ce qu'il est intéressant de savoir. L'esprit que l'on a mis à contester ses effets, eut été mieux employé à tâcher d'en découvrir le principe. »

« Sans vouloir ici me charger de cette tâche importante, j'observerai seulement que tout son par lui-même a un caractère particulier ; car il est absurde de soutenir que deux sons différens ne soient qu'une même chose, puisque la comparaison même qu'on peut en faire, en démontre la différence. »

« L'usage la rendra plus sensible encore. On verra que ce caractère particulier de chaque son tient à l'intervalle où il est du ton ou mode qui le renferme. Ainsi, par exemple, la tierce majeure d'une tonique sera toujours dure ; la septième mineure sera toujours plaintive, à moins que trop de vitesse n'en dérobe l'effet. »

« Or, deux sons quelconques ayant chacun un caractère distinctif, il est clair que l'innombrable quantité de sons par lesquels on peut, en modulant savamment, subdiviser l'octave, fournit une prodigieuse variété de nuances caractéristiques & d'intervalles divers ; & c'est-là que le génie, guidé par le sentiment, trouve de quoi choisir, entre une multitude d'inflexions qui va peut-être à l'infini, toutes celles dont il a besoin. »

« Cette variété de moyens énergiques entre deux sons qui se succèdent, n'est pas moindre entre deux qui forment accords. On s'abuseroit beaucoup, si l'on croyoit que deux tierces majeures, composées de sons différens, fussent le même intervalle. Une simple transition suffit pour changer la nature, & par conséquent l'effet de la même tierce. »

« Aussi, en même-temps que l'harmonie détermine avec plus de force le caractère des sons mélodieux, elle y joint des sons revêtus également d'un caractère particulier, & leur mélange produit ces beautés inépuisables & diverses qui nous enchantent d'autant plus, que nous sommes plus instruits & plus sensibles. »

L'auteur, en convenant des rapports qui existent entre la peinture, la poésie & la musique, ne veut

point qu'on en tire relativement à leurs différens procédés des inductions outrées, ni qu'on exige pour cela de l'un de ces arts les mêmes effets, & précisément les mêmes impressions que font éprouver les deux autres. « Qu'il continue d'être permis aux peintres, aux musiciens, de chercher & d'employer le secours de ces sortes analogies qui établissent une douce correspondance entre les beaux arts. Que le musicien soit pittoresque; le poëte mélodieux; le peintre riche des trésors de la poësie : c'est un sur moyen de se plaire mutuellement. Mais aussi, de peur que l'abus de ces analogies n'égare trop l'artiste ou trop ambitieux ou trop ignorant, rappelons en deux mots, à chaque art ses justes limites, & à chaque artiste son vrai domaine, & disons:

« La peinture fournit aux hommes la vive représentation des objets qui les intéressent; ils trouvent dans la parole un moyen de se communiquer leurs idées; la musique seroit leur langage, s'ils n'avoient à se communiquer que des sentimens. »

L'un des écueils les plus dangereux de l'*expression* musicale, c'est l'affectation d'exprimer le mot au lieu de s'attacher seulement au sentiment & à la pensée. « Le musicien, avoit dit fort judicieusement Rousseau, cherchera d'abord un genre de mélodie qui lui fournisse les inflexions musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'interlocuteur : car quand on est fortement affecté, tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, &c. »

C'est donc bien à tort que M. de Chabanon voulant prouver ce que l'*expression* de la musique tendre a, selon lui, de vague & d'indéterminé, a dit dans son ouvrage : « Observez, que l'amant heureux ou malheureux, peuvent chanter sur le même ton, si ce ton est celui de la tendresse. Vous direz également bien sur la même phrase de chant, quelle qu'elle soit. »

Je vous vois, mon sort est trop doux;
Je vous perds, mon sort est affreux.

M. le Febvre a parfaitement senti le faux de cette critique, dirigée contre un passage d'un air charmant du Roland de M. Piccinni. En la relevant, il a très-bien développé le principe de Rousseau, sur la subordination de l'*expression* des mots à celle de la pensée, & de celle-ci même à la situation de l'ame. « Premièrement, dit-il, il ne s'agit pas ici de chanter ou non, *sur le même ton ;* ce n'est pas non plus ce que M. de Chabanon a voulu dire; il a mieux rendu sa pensée, en disant ensuite *sur la même phrase de chant.* »

« Secondement, avancer que la même phrase de chant rende également bien les deux sentimens contraires, c'est aussi déclarer nuls même les accents de déclamation que ces chants peuvent renfermer, & ce dessein n'entre surement pas dans le systême de l'auteur. »

Mais qu'auroit à répondre M. de Chabanon, si je montrois que le chant dont il parle doit en effet, pour offrir une *expression* juste, avoir le double caractère qu'il y blâme. Si je montrois que l'exquise sensibilité de M. Piccinni lui a fait trouver une phrase de chant tellement propre à son personnage, que cela seul pourroit servir à prouver l'exactitude de l'*expression* musicale. »

« Car, observez dans quelle situation Médor se trouve. Sa maîtresse lui donne, en gémissant, l'ordre de s'éloigner d'elle; il combat cet affreux arrêt:

Je vous vois, *dit-il*, mon sort est trop doux,
Mais, s'il faut m'éloigner de vous,
Je ne réponds pas de ma vie.

ainsi, la musique, pour se montrer parfaitement expressive, doit caractériser à la fois l'espèce de bonheur dont jouit Médor, & son regret de le perdre. Elle doit joindre l'idée d'un moment flatteur, à celle d'un triste avenir ; elle doit exprimer, par le même trait de chant, le plaisir & la souffrance & l'amour & la douleur. Néanmoins le sentiment de la douleur est ici le sentiment qui domine. La douceur passagère de voir Angélique, se lie intimement au désespoir de s'en séparer. Et quand la bouche prononce:

Je vous vois, mon sort est trop doux,

sa voix exprime:

Je vous perds, mon sort est affreux.

parce qu'en effet le chant est le pur langage de l'ame, & que l'ame de Médor est en proie au tourment de perdre tout ce qu'il aime. »

« Cependant, si le poëte avoit jugé nécessaire d'employer le mot *affreux,* & de marquer d'une manière plus vigoureuse cette même situation, la musique auroit pris sans effort, un accent plus dur ; & tout le monde sent la possibilité qu'il auroit eue de lui donner ce nouveau degré d'énergie. »

Si tout ce qui précède n'éclaircit pas encore suffisamment pour certains lecteurs ce que c'est que l'*expression* musicale, ne leur rappelle pas des sentimens qu'ils aient éprouvés, ne les fait pas convenir & de la réalité de cette *expression*, & de la nécessité d'en poser les limites pour ne violer ni les lois du goût, ni les priviléges respectifs des beaux arts, ce n'est pas qu'à ces explications on en puisse ajouter d'autres capables de les éclairer davantage; c'est que la nature oublia dans leur formation ce sens interne & particulier par lequel l'émotion extérieure de l'ouie

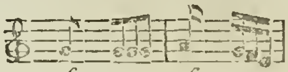
ſe communique juſqu'au cœur ; ce défaut eſt malheureuſement incorrigible, & M. le Febvre, dans l'article que j'ai cité, leur a répondu d'avance. « Il faut diſtinguer avec ſoin dans les arts, deux ſortes de ſenſations ; les unes dures & groſſières, & celles-là ſont l'amuſement de la multitude ; les autres douces & délicates, & celles-ci ſont le charme du petit nombre ; elles ſeules vont au cœur. Les premières n'aboutiſſent qu'à l'organe. Voilà comment du même morceau de muſique chacun retire, ſuivant ſa conſtitution particulière, ou un plaiſir phyſique, ou un plaiſir tout à la fois phyſique & moral ; & c'eſt celui qui goûte cette réunion de plaiſirs qui, à coup ſûr, eſt le mieux conſtitué. Bien des perſonnes, douées pour ainſi dire, d'un organe parfait, ne ſe trouvent ſenſibles qu'à l'effet de certaines parties des arts ; elles n'ont que des ſenſations incomplètes, & ne peuvent porter que des jugemens erronés : c'eſt ce qui arrive aſſez communément aux adverſaires de l'*expreſſion* muſicale » (*M. Ginguené.*)

EXTENSION, *ſ. f.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée, qui conſiſte à ſoutenir long-temps certains ſons & au delà même de leur quantité grammaticale. Nous appelons aujourd'hui tenues les ſons ainſi ſoutenus. (Voyez *Tenue.*)

(*J. J. Rouſſeau.*)

F.

F. Cette lettre signifie *forte*, fort. On l'écrit ordinairement au-dessus ou au-dessous de la mesure ou de la note à laquelle on veut donner cette nuance d'exécution. On trouve quelquefois ces deux lettres *f. p.* tout à côté l'une de l'autre ; elles indiquent que le *fort* doit être une espèce de saccade qui passe tout de suite au *piano* ou au doux. Lorsque dans un groupe de quatre croches, par exemple, la première seule doit être exécutée *fort*, alors on fait bien de détacher cette note du groupe, en lui donnant un crochet séparé. Exemple.



f. p. f. p.

Deux effes joints ensemble, FF ou *ff*, signifient *très-fort*, *Fortissimo*. (M. *Framery*.)

F *ut fa*, F *fa ut*, ou simplement F. Quatrième son de la gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *fa*. (Voyez *Gamme*.)

C'est aussi le nom de la plus basse des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef*.)

(*J. J. Rousseau*.)

F *ut fa* ; F *fa ut*. Les françois disent F *ut fa*, les italiens F *fa ut*.

Dans l'ancienne gamme françoise le caractère F étoit le premier, & se retrouvoit ensuite le huitième, le second étant G, le troisième A, le quatrième B, &c. jusqu'à F. On nommoit cette lettre F *ut* quinte de *fa*, quand on chantoit au naturel, & *fa* quinte du premier bémol, c'est-à-dire du si ♭, quand on chantoit ou solfioit par bémol. F étoit donc dans cette gamme tantôt *ut* & tantôt *fa*, & s'appeloit F *ut fa*.

Dans la gamme italienne, solfiée selon les trois *propriétés*, (voyez ce mot) F n'avoit point de note correspondante dans la propriété de béquarre, elle avoit *fa* dans la propriété naturelle, & *ut* dans celle de bémol ; c'est pour cela que les italiens disent F *fa ut*.

Pour excuser ces répétitions à chaque lettre de la gamme, jusqu'au G inclusivement, voyez à la lettre D mon article D, *la re*, &c. (*M. Ginguené*.)

F *ut fa*. Le *fa* de la gamme diatonique moderne fait sur *ut* une quarte consonnante, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4, ou de 24 à 32. Le *fa* du cor, de la trompette, & en général de tous les instrumens à vent simples, c'est-à-dire qui se jouent sans doigté, fait sur le même *ut* une quarte dissonante de 8 à 11 ou de 24 à 33. Lequel de ces deux *fa* doit-il être regardé comme le quatrième son *naturel* de la gamme diatonique d'*ut* ?

On ne peut proposer une question de cette espèce sans faire pressentir son opinion. Or dans un art dont la pratique est si difficile à acquérir, toute opinion qui tend à établir des nouveautés doit s'attendre à toutes sortes de contradictions.

1°. Depuis long-tems, diront les savans, cette question n'en est plus une. Aristoxène (p. 41-42) & Ptolémée, (liv. 1, chap. 8) dont les principes sont diamétralement opposés, s'accordent néanmoins à rejeter la prétention des musiciens qui régloient le nombre & les rapports des sons du systême grec sur les irrégularités des instrumens à vent. Or le sentiment de ces deux auteurs est du plus grand poids, car le systême musical des Grecs, si différent de la gamme des instrumens à vent simples, n'est point une de leurs inventions, mais vient très-probablement des Egyptiens. (Voyez *Grèce*.) Ce systême n'est autre chose que la réunion des sept faces ou renversemens du diapason. (*Tons de l'église*.) La principale de ces faces, qui est le ton Lydien (*Alypius*, p. 2, & mon art. *Lydien*) ne diffère en rien de la gamme diatonique d'*ut*. Or chez les Grecs comme chez nous le systême musical s'accordoit par quartes, quintes & octaves. (*Section du canon d'Euclide*, p. 23 & *suiv.*, & celle *d'Aristide Quintilien*, p. 116 & 312.) Chez eux comme chez nous la quarte *ut fa*, c'est-à-dire l'intervalle de la parhypate des hypates à la parhypate des mèses, étoit conséquemment consonnante, comme toutes les autres quartes, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4. (*Aristoxène*, pag. 20, & *Aristides*, p. 14.) Donc chez eux comme chez nous les sons des instrumens à vent simples, qui ne font point partie de la progression des quintes, ne devoient point entrer dans le systême musical. Donc le sentiment d'Aristoxène & de Ptolémée est appuyé sur le suffrage de tous les siècles antérieurs & postérieurs.

2°. Quel rôle, diront les harmonistes, pourroit jouer le *fa* du cor, nous ne disons pas seulement dans le mode d'*ut*, mais dans un mode quelconque ? Il ne peut nullement figurer ni dans la basse fondamentale, ni dans le corps de l'harmonie. Rameau ne forme-t-il pas l'accompagnement de la gamme d'*ut* par le moyen

des trois sons fondamentaux *fa ut sol* ; (*démonstration du principe de l'harmonie*, p. 32) & Tartini par le moyen des trois cadences *sol ut*, *fa ut*, *fa sol* ? (Rousseau, art. *Systéme. Systême de Tartini.*) Ces deux auteurs ne tirent-ils pas les rapports des sons *fa ut sol* de la progression triple, qui ne donne que des quintes consonnantes ? (Voyez *ibidem.*) Or ces sons fondamentaux *fa ut sol* ne sont-ils pas les octaves des sons *fa ut sol* de la gamme diatonique d'*ut* ? Donc dans cette gamme, comme dans la basse fondamentale, les sons *fa ut* doivent former une quinte consonnante. Donc l'intervalle *ut fa* de la même gamme doit être consonnant, c'est-à-dire dans le rapport de 3 à 4, ou de 24 à 32. Donc l'intervalle *ut fa* de 24 à 33 ne peut entrer dans la gamme d'*ut*. Or il doit être également éliminé de tout autre mode, puisqu'il ne peut paroître dans aucun accord, ni comme quinte, ni comme tierce, ni comme seconde, & conséquemment ni comme quarte, ni comme sixte, ni comme septième. Car les quintes sont tirées de la progression triple, 1, 3, 9, 27, 81... Les tierces majeures de la progression quintuple, 1, 5, 25, 125... Les secondes de la progression triple-triple, 1, 9, 81, 729, 6561... &c. Or le terme 11 ne fait partie d'aucune de ces progressions, donc il ne peut-être ni quinte, ni tierce, ni seconde d'aucun son de la gamme moderne. Donc le *fa* du cor, le *fa honteux* ne peut entrer dans notre clavier.

3°. Ce n'est point à nous, diront les accordeurs d'orgue, de clavecins, de piano-forte, &c. à examiner si le corps sonore produit ou non une quarte dans le rapport de 24 à 32, ou dans celui de 24 à 33. Le onzième harmonique du corps sonore fait avec le générateur un intervalle trop grand pour être sensible sur le clavecin, la harpe, le piano-forte, &c. Nous pouvons assurer ne l'avoir jamais distingué sur ces instrumens. A l'égard de l'orgue, quand même on pourroit parvenir à le rendre très-sensible, il ne pourroit être accordé ni sur son générateur, ni sur sa tonique. Sur le premier, l'intervalle seroit trop considérable pour qu'on pût apprécier sa consonnance ; sur la tonique il formeroit une quarte dissonante. Son accord seroit donc impossible, & nous nous bornerons donc à accorder comme ci-devant suivant les rapports du systême reçu ; nous ferons notre partition par quartes, quintes & octaves ; nous tempérerons les quartes & les quintes pour rétablir la consonnance des tierces : voilà tout ce qu'on a droit d'exiger de nous. Si l'on introduit dans le systême reçu des sons qui ne fassent avec ceux de ce systême ni tierce, ni quarte, ni quinte, qu'on nous indique donc en même-tems un moyen de les faire entrer dans notre partition. Rien de si simple que l'accord par quintes & par quartes. Aussi les Grecs, séduits par sa simplicité, lui sacrifièrent-ils entièrement la consonnance des tierces. (Voyez *Diton.*) Plus raisonnables qu'eux, nous avons, pour rendre les tierces consonnantes, deux sortes de tempérament ; nous employons indifféremment l'un ou l'autre suivant le goût ou le caprice des harmonistes : mais nous n'en connoissons point pour des intervalles de 8 à 11. Il est donc inutile de s'adresser à nous pour accorder l'intervalle *ut fa* dans ce rapport.

4°. Enfin, les amateurs, les donneurs de concert, tous ceux qui connoissent la théorie des beaux arts sans l'avoir étudiée, qui en jugent sur des apperçus généraux ; tous ceux qui, quoique musiciens, ne sont pas assez philosophes pour sacrifier l'empire de l'habitude au mérite d'une découverte, demanderont d'un ton bien décidé, & sans se douter qu'on puisse leur répondre, si dans un art qui se propose le plaisir de l'organe le plus délicat & le plus sévère, on doit hésiter entre une consonnance & une dissonance : si un son qu'on obtient facilement par le doigté sur tous les instrumens n'est pas préférable à un son donné par les seuls instrumens à vent simples, &c.

5°. On pourroit encore tirer une objection de la suite récurrente des quintes, *fa ut sol re la mi si* : *fa* ✱ *ut* ✱ *sol* ✱ *re* ✱ *la* ✱ *mi* ✱ ou *fa*, laquelle offre une suite indéfinie de modes également liés l'un à l'autre, & un moyen de prolonger à volonté la modulation, sans paroître se répéter. Mais comme cette suite indéfinie de quintes n'existe qu'au moyen du tempérament, (Voyez *Tempérament.*) je crois avoir exposé dans toute leur force les principaux argumens qu'on peut faire contre le *fa* & les deux *la* de la gamme diatonique du cor. Je vais essayer de mettre dans mes réponses autant de clarté que j'ai mis de bonne foi dans l'exposé des objections.

I. La plus ancienne formule de chant usitée chez les Grecs, qu'ils conservèrent environ 8 à 900 ans sans y faire aucun changement, fut un simple tétracorde qu'on peut représenter par les notes modernes : *mi fa sol la*, auquel ils ajoutèrent dans la suite un tétracorde semblable, *la si b ut re* : c'est ce qu'ils appelèrent leur systême conjoint. (Voyez *Aristox.* p. 5.) Pythagore le disjoignit en cette sorte, *mi fa sol la* ; *si ut re mi*. (Voyez *Nichom.* p. 9.) On augmenta dans la suite ce systême de deux tétracordes, l'un à l'aigu, *mi fa sol la* ; l'autre au grave, *mi re ut si* ou *si ut re mi*. On conserva encore, par respect pour la mémoire de Terpandre, le tétracorde *la si b ut re* qu'on substituoit à volonté, au-dessus de la mèse, au tétracorde *si ut re mi*. Le systême parfait, incommuable, le grand systême des Grecs, étoit donc composé des cinq tétracordes, *si ut re mi* ; *mi fa sol la* ; *la si b ut re* ; *si ut re mi* ; *mi fa sol la*. Reprenons cette filiation de systêmes.

Premier tétracorde. . . .		*mi fa sol la* ;		
Eptacorde.		*Mi fa sol la* ;	*la si b ut re* ;	
Octacorde de Pythagore.		*Mi fa sol la* ;	*si ut re mi* ;	
Systême parfait. .	*Si ut re mi* ;	*Mi fa sol la* ;	*si ut re mi* ; / *la si b ut re* ;	*mi fa sol la.*

Voilà quatre systêmes composés de tétracordes absolument semblables. Or, j'ai démontré (*Basse fondamentale*, n° IV.) que le tétracorde *si ut re mi* est un produit harmonique de la basse fondamentale, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4; & conséquemment un chant appartenant au mode d'*ut*, à la gamme diatonique d'*ut*. Donc le chant *mi fa sol la*, appartient au mode de *fa*, à la gamme diatonique de *fa*, comme le chant *la si b ut re*, à la gamme diatonique de *si b*. Donc la moitié de l'octacorde de Pythagore est en *fa*, l'autre en *ut*; donc tous ses renversemens sont moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc le ton lydien, *ut re mi fa sol la si ut*, est moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc la gamme moderne, qui ne diffère en rien du ton lydien, est aussi moitié en *fa*, moitié en *ut*; donc de toute antiquité, le *fa*, c'est-à-dire, la quatrième note du ton lydien, a fait partie du mode de *fa*, & non du mode d'*ut*; donc de toute antiquité le *fa*, quarte d'*ut*, a été tonique du mode de *fa*. Or il n'est pas question dans cet article de la tonique du mode de *fa*, mais du quatrième son naturel de la gamme *d'ut*. L'intervalle que faisoit dans le systême grec la parhypate des hypates avec la parhypate des mèses, (*l'ut* avec le *fa*) n'est donc, dans la question présente, d'aucune considération.

A l'égard de l'opinion particulière d'Aristoxène & de Ptolémée, elle n'est qu'en partie applicable à la question. Aristoxène considère dans les flûtes, les tons que donne le doigté & ceux que donne l'inspiration. Quant aux premiers, il a raison de dire que ce ne sont pas les flûtes qui rendent consonnante la quarte et la quinte, puisque la consonnance de ces intervalles peut être altérée par la forme de l'instrument, par le doigté, par la manière de régler le vent. Mais il ajoute : « Quand même le concours de ces trois causes se feroit de la manière la plus régulière possible, les flûtes ne laisseroient pas de s'écarter très-fréquemment de la série des sons propres à la mélodie ».

Mais voilà précisément ce qui est en question. La flûte produit naturellement certains sons qui ne sont point partie du systême grec, tels que le onzième, le treizième, & le quatorzième harmonique, c'est-à-dire, le *fa* & les deux *la* de la gamme harmonique *d'ut*. Cette production est-elle une irrégularité dans le jeu de la flûte, est-elle le résultat exact de la résonnance du corps sonore? Voilà le point précis de la question; mais ces sons spontanés ne sont point particuliers à la flûte; tous les corps sonores les font entendre d'une manière plus ou moins sensible. Il n'y a point de corde sonore qui n'ait ses harmoniques.

Nam neque chorda sonum reddit quem vult manus & mens,
Poscentique gravem persæpé remittit acutum.

HORAT. art. Poët.

Et c'est à la suite de ces sons spontanés que j'ai donné (art. *Basse fondamentale*, n°. 1.) le nom d'*échelle naturelle*; voyez aussi mes art. *Echelle* & *Instrumens à vent*. Le sentiment d'Aristoxène, relativement aux instrumens à vent, est donc absolument opposé aux lois physiques des corps sonores, & par conséquent au systême de la nature.

Pour Ptolémée, s'il rejette les flûtes du nombre des canons harmoniques, c'est uniquement par rapport aux irrégularités qui peuvent se trouver dans leur forme particulière; mais il admet leurs harmoniques, & notamment le *fa*, puisque la formule de son chromatique intense est $= \frac{22}{21} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3}$. & celle de son diatonique équable $= \frac{12}{11} \times \frac{11}{10} \times \frac{10}{9}$. (Voyez ses *harmoniques*, liv. I, c. 16.) Or l'intervalle exprimé par le rapport $\frac{11}{10}$ est égal à celui du *mi* au *fa* du cor; & l'intervalle $\frac{12}{11}$ à celui du *fa* harmonique au *sol*. Donc les sentimens d'Aristoxène & de Ptolémée ne prouvent rien contre le *fa* des instrumens à vent.

Nota. Ce que j'ai dit dans cet article, que le systême des Grecs étoit un composé de cinq tétracordes semblables, ne contredit nullement ce que j'ai dit à l'art. *Echelle*, que le chant des Grecs n'étoit point tétracordal; ce qui signifie qu'il cessa de l'être aussitôt qu'il renferma une octave. Il falloit bien que les Grecs chantâssent par tétracordes lorsque leur systême ne contenoit qu'un tétracorde. Ils ne pouvoient pas se reposer sur l'octave, lorsque leur systême étoit encore renfermé dans les bornes d'une septième. Mais aussitôt que leur systême s'étendit jusqu'à l'octave, leur chant continua-t-il d'être tétracordal? Je crois avoir démontré le contraire à l'art *Echelle*.

II. La basse fondamentale d'*ut* est formée dans le systême de Rameau, par les quatre cadences, *sol ut*, *fa ut*, *sol la* & *sol mi*, qu'il appelle *cadence parfaite*, *cadence imparfaite*, *cadence rompue* & *cadence interrompue*. Dans celui de Tartini, l'accompagnement de la gamme d'*ut* se forme par le moyen des trois cadences *sol ut*, *fa ut* & *fa sol*, qu'il appelle *cadence harmonique*, *cadence arithmétique*, *cadence mixte*. Or quel est le caractère propre de chaque cadence? La première de ces cadences, dit Rameau, *générat. harm.* p. 72, est sans doute la plus parfaite, puisque la dominante y rentre pour lors dans le corps de l'harmonie d'où elle naît, & ne laisse plus rien à désirer après cela; au lieu que la sous-dominante (le *fa*) *ne trouvant aucune place dans l'harmonie du son principal*, ne s'unit point assez avec lui, & empêche par là que le repos satisfasse pleinement. « Voyez aussi sa *Démonstr. du principe de l'harmonie*, p. 36. » De ces trois cadences, *sol ut*, *fa ut*, *fa sol*, dit Rousseau, dans l'analyse du systême de Tartini, art. *Systême*, l'harmonique est la principale & la premiere en ordre. Son effet est d'une harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu; l'arithmétique *fa ut*, est foible, douce, & *laisse encore quelque chose à désirer*. » Donc il n'est pas nécessaire que le *fa* du mode d'*ut* fasse une consonnance avec *ut*, puisque la cadence *fa ut* n'est pas destinée à produire un repos parfait. Je dis plus, ou la cadence *fa ut* est inutile, ou l'in-

tervalle *fa ut* doit avoir un rapport différent de la quarte consonnante ; car dans le mode d'*ut*, la quarte *ut sol* a le même rapport que la quarte *fa ut*. Donc *ut sol* doit produire une cadence de la même espèce que *fa ut* ; donc l'une de ces deux quartes suffisoit. Mais *sol ut* est nécessaire pour produire la cadence parfaite, donc les sons *sol* & *ut* sont nécessaires au mode d'*ut* ; donc c'est la quarte *ut sol* qu'il falloit conserver pour produire la cadence imparfaite ou arithmétique. Mais je suppose qu'on veuille absolument conserver la cadence *fa ut* pour accompagner le quatrième son de la gamme d'*ut* ; Je dis qu'en ce cas *fa ut* ne doit pas faire une quarte dans le rapport de 3 à 4, ou de 8 à $\frac{32}{3}$, comme *sol ut* : car suivant l'expérience de Tartini (Rousseau, art. *Système.*) les sons *sol ut* ou *ut sol*, reproduisent le générateur *ut*, & annoncent conséquemment le mode d'*ut*. Donc, *à pari*, les sons *fa ut* ou *ut fa* doivent reproduire, & reproduisent réellement le générateur *fa*, annoncent le mode de *fa*, font une cadence imparfaite en *fa* ; donc il faut rejeter du mode d'*ut* la cadence *fa ut*, ou changer le rapport de *fa*. Or le *fa*, 11, est un harmonique d'*ut*, ce *fa* fait consonnance dans la série des harmoniques d'*ut*, voyez les expériences dans mon art. *Basse fondamentale*, n°. I. Donc, si la cadence *fa ut* étoit nécessaire dans le mode, l'intervalle *fa ut* devroit être de 8 à 11, & non pas de 8 à $\frac{32}{3}$. Mais cette cadence est absolument inutile dans le mode d'*ut*, puisqu'on peut accompagner toute la gamme d'*ut* au moyen de la basse fondametale *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, tant en majeur, qu'en mineur relatif. (Voyez *Règle de l'octave.*)

Quant à ce qu'on ajoute que le *fa* du cor, le *fa* onzième harmonique d'*ut*, ne peut figurer dans aucun accord, & dans aucun mode ; je réponds que dans le seul mode d'*ut*, on distingue deux *fa*, l'un qui est avec la tonique *ut* dans le rapport de 8 à 11, ou de 16 à 22 ; l'autre dans le rapport de 16 à 21. Donc tous les accords du mode d'*ut* qui contiennent un *fa*, contiennent l'un ou l'autre de ces harmoniques. Le *fa* 11 entre dans les accords *la re fa*, *re fa la si*, *re fa sol* ✱ *si*, &c. Le *mi* ✱, ou *fa* 21 entre dans les accords *re fa la ut*, *fa la ut re* ✱, *sol si re fa*, &c. (Voyez mon art. *fondamental.*) Le *fa* du cor peut donc entrer dans l'harmonie du mode d'*ut*, & conséquemment dans celle de tous les modes subordonnés au mode d'*ut*, par *suspension*, *supposition*, &c.

III. Puisqu'un son quelconque est le résultat d'une infinité d'harmoniques, sans le concours de quels il n'y auroit point de sons, (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, n°. I.) il s'ensuit donc qu'un clavecin, un piano-forté, une harpe ne peuvent pas résonner sans faire résonner tous leurs harmoniques. Donc si l'on introduit dans l'harmonie un son qui n'ait pas un rapport harmonique avec le générateur, il y aura nécessairement dissonance entre l'harmonique spontané & le son substitué. Si l'on fait entrer dans le mode d'*ut* un *fa*, quarte consonnante d'*ut*, il dissonera nécessairement avec le *fa* harmonique d'*ut*. Mais on n'entend point cet harmonique sur les instrumens à cordes ? Il faut dire qu'on ne le distingue point : & si on le distinguoit, il ne seroit plus harmonique du son qui l'auroit produit. Les couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel, étant réunies par le moyen d'une lentille ou d'un miroir concave, produisent du blanc ; donc la sensation du blanc se résout dans la sensation de toutes les couleurs dont la réunion forme le blanc ; donc celui qui voit du blanc, voit réellement du jaune, du bleu, du rouge, &c. quoiqu'il ne distingue aucune de ces couleurs. Pareillement la sensation d'un son se résout dans la sensation de tous ses harmoniques. Donc quiconque entend un son, entend tous ses harmoniques, quiconque entend un *ut*, entend les harmoniques, *ut sol ut mi sol la ut re mi fa sol*, &c. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, &c. C'est par le vice de leur construction que certains instrumens laissent distinguer quelques-uns des harmoniques les plus graves. Dans un orgue dont le vent seroit parfaitement égal, toutes choses égales d'ailleurs, on ne distingueroit aucun harmonique. Une cloche d'une forme bien régulière, ne feroit entendre en apparence qu'un seul son. Il en est de même de tous les instrumens possibles ; donc le meilleur accord, la meilleure partition seroit celle qui rendroit à chacun des sons du systême reçu son véritable rapport harmonique. Mais comment accorder le *fa* & les deux *la* du cor ? Par un tempérament beaucoup plus facile que celui ou ceux que vous employez pour l'orgue & pour les instrumens à cordes. Le *la* harmonique d'*ut* égale 7 ; donc ses octaves sont, 14, 28, 56, 112, 224, *ut* = 1, *sol* = 3, *re* = 9 ; *fa* ✱, tierce majeure de *re* = 5 × 9 = 45 ; *la* ✱ tierce majeure de *fa* ✱, = 5 × 45 = 225 ; donc le premier *la* harmonique d'*ut*, ne diffère de ce *la* ✱ que comme 224 diffère de 225. Prenez ce *la* ✱ pour le *la* harmonique, faites l'accord parfait harmonique *ut mi sol la ut*, & baissez imperceptiblement le *la* jusqu'à ce qu'il ne batte plus, vous aurez ce *la* dans toute sa justesse. On obtiendra le *fa* & le *la* par un procédé semblable. (Voyez *Temperament.*) Or je dis que ce tempérament est beaucoup plus facile que l'ancien, & à plus forte raison que celui de Rameau : car dans les tempéramens en usage on cherche non-seulement une dissonance, mais un intervalle irrationel, incommensurable (Voyez *Tempérament.*) qui puisse être substitué à une consonnance ; ce qui, malgré l'habitude des accordeurs, offre encore beaucoup de difficulté & d'arbitraire. Au contraire, dans le tempérament proposé on va d'une consonnance à une autre consonnance ; ce qui peut toujours se faire sans difficulté, & avec la plus grande précision.

Je conviens que les battemens étant moins sensibles sur les instrumens à cordes que dans l'orgue, cet accord ne sera pas aussi facile pour le piano-forté & la harpe, [illegible] Mais [illegible] des Grecs pour le genre chromatique offre [illegible] autre difficulté, puisqu'il s'agissoit d'accorder des [illegible]

des quarts, des sixièmes, des demi-quarts de ton. (Voyez *Aristoxène*, p. 25.) Ils accordoient, il est vrai, leurs systêmes diatonique & chromatique par quartes & par quintes. Mais par quels moyens pouvoient-ils accorder les tétracordes enharmoniques? par le moyen du monochorde? qui peut nous empêcher de recourir au même expédient? Si tous les clavecins, les forté-piano, les harpes, avoient un monochorde bien exact, on ne seroit pas réduit à la campagne à laisser quelquefois des trois & quatre mois son instrument désaccordé, faute d'accordeur, parce que rien de plus difficile que l'accord d'un instrument par le tatonnement en usage chez les accordeurs; & rien de plus facile que l'accord par le monochorde, puisque toute la difficulté se réduit à accorder des unissons. Donc au moyen du monochorde, le *fa* & les autres harmoniques du cor & des instrumens à vent simples, offriroient moins de difficulté que le tempérament dont se servent aujourd'hui les accordeurs.

IV. Une consonnance n'est-elle pas préférable à une dissonance? Je suppose que cela soit; que s'ensuivra-t-il pour le *fa* du mode d'*ut?* qu'on doit préférer le *fa* des instrumens à vent simples; car ce *fa*, joint à tous les autres harmoniques d'*ut*, forme le véritable accord parfait du générateur *ut*, au lieu que le *fa* des modernes rend ce même accord dissonant. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. I, *dixième expérience.*) Une consonnance est préférable à une dissonance : sans doute; mais tous les harmoniques consonnent avec leur générateur, en raison inverse de leur intervalle. (Voyez *ibidem*, *onzième expérience.*) Une consonnance est préférable à une dissonance; mais deux consonnances semblables forment une dissonance. Deux tierces majeures ou mineures, deux quartes, deux quintes réunies forment une dissonance; car la quarte superflue, la quinte superflue, la septième diminuée & la onzième n'ont jamais passé pour consonnances. Une consonnance est préférable à une dissonance; mais il est absolument impossible de faire succéder en harmonie deux accords respectivement consonnans; il y en aura toujours un qui sera subordonné à l'autre, & respectivement dissonant. Faites succéder les accords *ut mi sol*, *sol si re*, le *si* & le *re* dissoneront avec l'*ut* & le *mi*, & les sons *sol ut* faisant résonner le générateur *ut*, suivant l'expérience de Tartini, (*Basse fondamentale*, n°. I, *quatrième expérience.*) il s'ensuit que ce n'est pas *ut mi sol* qui est l'accord dissonant; mais *sol si re*. Une consonnance est préférable à une dissonance : oui, une consonnance isolée; mais c'est la dissonance qui fait entendre avec plaisir plusieurs fois la consonnance. Une consonnance est préférable à une dissonance; s'il ne s'agit que de flatter l'oreille un instant; mais l'imitation dans les beaux arts ne suppose-t-elle que des consonnances, que des sensations agréables? La colère, la rage, la fureur, sont-elles des passions bien douces, bien flatteuses? peuvent-elles être rendues par une suite d'accords consonnans?

Mais on obtient très-facilement au moyen du doigté le *fa* ordinaire, au lieu qu'il faut avoir recours aux instrumens à vent, pour faire le *fa honteux.* C'est tout le contraire : sur quelque instrument que vous fassiez un *ut*, vous faites nécessairement entendre un *fa* harmonique, puisqu'un son quelconque est inséparable de ses harmoniques, au lieu qu'il vous faut un instrument, un clavier ou un doigté particulier pour faire dans le mode d'*ut* un *fa* quarte consonnante d'*ut*; donc le *fa* du cor est plus naturel en *ut* que le *fa* de la gamme moderne, &c.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FA. *s. m.* C'est la quatrième note de la gamme d'*ut*, dans notre systême moderne, altéré par plusieurs espèces de tempéramens. Mais quoique cette note soit placée au quatrième degré de cette gamme, elle devroit être regardée comme la première, car elle est la véritable tonique du premier tétracorde de la prétendue gamme d'*ut*. Le semi-ton majeur *mi fa* 15 : 16 dont on la fait précéder en est la preuve.

Le mot *fa*, signifie en arabe *bouche*, *entrée*, *ouverture.* Les anciens Celtes avoient consacré cette note à la planète de Vénus, qui représentoit *l'entrée à la vie*, qui étoit l'emblême de la génération. Cicéron nous dit que le *perhypate-hypaton*, qui répondoit à notre *fa*, étoit sous sa dépendance. C'est aussi l'opinion d'Adrien Junius.

Le ton de *fa* majeur est pour les instrumens à vent, comme les cors, les clarinettes, &c le plus brillant & le plus convenable aux grands effets. Le ton de *fa* mineur est lugubre, touchant, le plus propre au pathétique & à la grande expression.

(*M. Framery.*)

FA. Quatrième note de la gamme moderne qui fait sur la tonique une quarte consonnante dans le rapport de 3 à 4, ou de 8 à $\frac{32}{3}$, ou de 16 à $\frac{64}{3}$.

Le *fa* harmonique donné par le cor fait sur *ut* 8 une fausse quarte dans le rapport de 8 à 11, ou de 8 à $\frac{33}{3}$, ou de 16 à $\frac{66}{3}$.

Le *fa* ou *mi* ✻ de l'accord *sol si re fa*, fait sur *ut* une tierce superflue dans le rapport de 16 à 21, ou de 16 à $\frac{63}{3}$.

Je désigne dans tous mes articles le *fa* harmonique par le renversement des lettres *f* & *a*, de cette manière *fɐ*.

Voilà donc trois *fa* dans les rapports de $\frac{63}{3}$, $\frac{64}{3}$, $\frac{66}{3}$. Le premier appartenant à l'harmonie de *sol*; *sol si re mi* ✻, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7, qui sont les rapports de l'accord parfait; le *mi* fait donc consonnance avec *sol.* Le deuxième appartenant

à l'harmonie de *fa*, *fa la ut*, $\frac{16}{3}$, $\frac{20}{3}$, $\frac{24}{3}$, ou 4, 5, 6, rapports de l'accord parfait. Le troisième faisant partie de l'harmonie de la gamme harmonique d'*ut* 8. *Ut re mi fv sol ta fv si ut*, c'est la gamme du cor dans les rapports 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.

Etant donné le son fondamental d'un accord, il est facile de connoitre quel est celui de ces trois *fa* qui en fera partie, puisque le *mi* * fait partie de *sol*, le *fv* de l'harmonie d'*ut*, & le *fa* de celle de *fa*.

Donc le *fa* moderne n'appartient point à l'harmonie d'*ut*; donc ce n'est que par tempérament qu'il se trouve dans la gamme d'*ut* à la place du *fa* harmonique.

Donc l'accord *fa la ut* ne peut entrer dans l'harmonie du mode d'*ut*; donc lorsque cet accord s'y rencontre, il faut le regarder comme venant de *mi* * *ta* * *ut* *, 21, 27, 33, ou 7, 9, 11, lequel se résout sur l'accord *mi la ut*. (Voyez la table de la *génér. harm.*, col. III & IV.)

Or cet accord *mi* * *ta* * *ut* * fait partie de l'harmonie de *sol*; donc la succession des accords *fa la ut*, *sol si re*; & *sol si re*, *fa la ut* est permise, puisque ce sont deux accords du mode de *sol* que l'on fait succéder par un mouvement fondamental d'octave. Cependant Tartini, *Traité de musique*, p. 132, réprouve la dernière succession; mais c'est parce qu'il la regardoit comme fondamentale; mais la basse fondamentale de ces successions n'est ni *sol fa*, ni *fa sol*, mais l'octave *sol sol*. (*M. l'abbé Feytou.*)

FABARIUS. Les anciens, au rapport de Bullenger, appeloient *fabarius* un chanteur, probablement parce que leurs chanteurs mangeoient beaucoup de fèves qui, à ce qu'on prétend, fortifient la voix. (*M. de Castilhon.*)

FACE. *s. f.* Combinaison, ou des sons d'un accord en commençant par un de ces sons & prenant les autres selon leur suite naturelle, ou des touches du clavier qui forment le même accord. D'où il suit qu'un accord peut avoir autant de *faces* qu'il y a de sons qui le composent; car chacun peut être le premier à son tour.

L'accord parfait *ut mi sol* a trois *faces*. Par la première, tous les doigts sont rangés par tierces, & la tonique est sous l'index: par la seconde *mi sol ut*, il y a une quarte entre les deux derniers doigts, & la tonique est sous le dernier: par la troisième *sol ut mi*, la quarte est entre l'index & le quatrième, & la tonique est sous celui-ci. (Voyez *Renversement.*)

Comme les accords dissonans ont ordinairement quatre sons, ils ont aussi quatre *faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez *Doigter.*) (*J. J. Rousseau.*)

FACE. La *face* est au *renversement* comme le genre est à l'espèce. Il y a, suivant Rameau, dans tout accord une combinaison, une *face* directe, primitive, fondamentale dont toutes les autres ne sont que des renversemens. Donc tout renversement est une *face*, mais toute *face* n'est pas un renversement.

I. Les sept modes ou tropes des Grecs étoient sept *faces* différentes de la même octave. (Voyez *Aristox.*, p. 6., *Euclide*, p. 13, ce que désigne assez clairement le mot *trope*, qui signifie changement, inversion, *renversement.*) Il y avoit donc six renversemens dans ces sept *faces*; mais quelle étoit l'octave primitive? La première *face*, suivant l'ordre des temps, c'étoit l'octave de Pythagore, l'octave dorienne, *mi fa sol la si ut re mi*, parce qu'avant lui le systême grec étoit renfermé dans les bornes d'une septième, *mi fa sol la si b ut re.* (Voyez *Nichomaque*, p. 9.) La première dans l'ordre systématique, c'étoit la mixolydienne, *si ut re mi fa sol la si*, parce qu'elle commence à l'hypate des hypates, qui est au grave la première corde du systême grec. (Voyez *Euclide*, p. 15.) La première, dans l'ordre de la mélodie, c'étoit l'octave lydienne, *ut re mi fa sol la si ut*, (Voyez *Alypius*, p. 2.) parce qu'outre l'avantage de finir à l'aigu par le limma *si ut*, les sons *fa* & *sol* forment sur sa tonique une quarte & une quinte consonnantes; mais la première *face* dans l'ordre de la modulation, dans l'ordre fondamental, dans l'ordre naturel, indiqué par la résonnance du corps sonore, c'est l'octave hypolydienne, *fa sol la si ut re mi fa*; (Voyez mon art. *Basse fondam.*) car puisque *si ut re mi* appartient au mode d'*ut*, (Voyez mon art. *Basse fondam.*, n° IV.) *mi fa sol la* appartient à celui de *fa*. Donc *fa* & *ut* sont les deux générateurs du chant *mi fa sol la si ut re mi*, & de tous ses renversemens. Or *ut* est un harmonique de *fa*, un son subordonné à *fa*; donc *fa* est dominant par rapport à *ut*; donc le mode de *fa* est dominant par rapport à celui d'*ut*; donc l'octave dominante, primitive, principale, c'est l'octave de *fa*, *fa sol la si ut re mi fa*, & si on m'objecte la dureté du triton *fa si*, j'ajouterai à toutes ces conséquences, donc l'octave *fa sol la si ut re mi fa* n'est pas la formule de l'echelle naturelle, quoiqu'elle soit la première des combinaisons de l'octave diatonique. (Voyez mon art. *Echelle* & *Basse fondam.*, n°. I.)

II. Les anciens regardoient l'octave comme une presqu'équisonnance, c'est-à-dire, comme un intervalle presque aussi consonnant que l'unisson. (Voyez *Ptolemée*, liv. I, chap. 5.) & de cette homotonie ils en concluoient comme Rameau, qu'un son quelconque d'un accord peut être, sans inconvénient pour l'harmonie, représenté par ses octaves. (Voyez *Aristox.*, p. 20, & mon art. *Harmonie*, *Harmonie des Grecs.*) C'est pourquoi Aristoxène qui ne connoit que deux consonnances simples, la quarte & la quinte, (*Idem.* p. 45.) compte néanmoins huit consonnances dans l'étendue d'une dix-neuvième, (*ibidem.* Voyez

aussi *Euclide*, p. 13.) & ces consonnances formoient de véritables accords, puisqu'elles n'étoient pas bornées aux deux sons de leurs extrêmes, mais qu'elles contenoient ou pouvoient contenir toutes les octaves intermédiaires des deux sons de la consonnance simple qui en faisoit la basse. Ainsi l'octave étoit tantôt *ut ut*, tantôt *ut fa ut*, tantôt *ut sol ut*. La douzième étoit *ut sol*, 1, 3; *ut ut sol*, 1, 2, 3; *fa ut*, $\frac{1}{3}$, 1; *fa fa ut*, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{3}$, 1; *fa ut ut*, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{2}$, 1, &c. (Voyez mon art *Harmonie*, *Harmonie des Grecs*.

Donc les Grecs connoissoient les renversemens dans les systêmes & dans les accords, dans la mélodie & dans l'harmonie: observation que je ne fais point pour ôter à Rameau l'honneur de cette découverte, mais pour rendre aux anciens la justice qui leur est due. Si je n'ai pas le mérite d'un Aristarque, je me garderai bien au moins de flétrir celui de mon ouvrage par la basse jalousie d'un Zoïle. Je me rappelle avec plaisir un passage de Bémetzrieder, (*Leçons de clavecin*, in-4°. 1771, p. 360) par lequel je vais terminer cet article.

Le philosophe (Diderot.)

« Mais il faut que je vous annonce une autre affliction à laquelle il seroit bien extraordinaire que vous échapassiez. On n'oblige pas impunément les hommes, on n'obtient pas impunément de la célébrité méritée ou non méritée; mais les peines auxquelles on s'est attendu en deviennent moins cuisantes. Attendez-vous donc qu'au moment ou votre ouvrage paroîtra, il sera dédaigné par des ignorans hors d'état, je ne dis pas de vous entendre, mais de vous lire; que d'autres plus éclairés, mais aussi jaloux, aussi méchans, s'occuperont à décrier vos principes qu'ils étudieront secrettement pour les montrer à d'autres, & qu'après cette tentative infructueuse, ils s'épuiseront en recherches pour vous dépouiller de vos idées, & en faire honneur à quelque ancien, ou à quelque moderne sur un mot jeté au hasard, dont l'auteur n'aura connu ni la valeur ni la portée.....

Le Maître (M. Bémetzrieder.)

Mais d'où vient cette fureur d'anéantir la gloire d'un inventeur, ou de l'affoiblir en la distribuant à ceux qui n'y ont point le moindre droit?

L'Elève, (M^lle^. Diderot.)

Ce qu'ils y gagnent? de vous enlever votre manteau pour le jeter sur les épaules d'un homme qui est bien loin, ou qui n'est plus.

le Philosophe.

Ce qu'ils y gagnent? de dépecer le manteau en tant de petits morceaux qu'on n'en puisse revêtir personne, & qu'on reste aussi nud qu'eux. »

Je rapporte avec une pleine sécurité ces réflexions judicieuses, dans l'intime conviction où je suis qu'elles ne peuvent m'être nullement applicables, sur-tout par rapport à la théorie des renversemens qui n'est pas une découverte de Rameau, mais une de ses erreurs la plus opposée aux principes & à la pureté de l'harmonie. (Voyez mon art. *Renversement.*)

(*M. l'abbé Feytou.*)

FACTEUR. *s. m.* Ouvrier qui fait des orgues ou des clavecins. (*J. J. Rousseau.*)

FACTURE. *s. f.* Ce mot, dans sa signification propre, exprime seulement la manière dont un morceau de musique est composé. Il s'entend de la conduite ou de la disposition du chant, comme de celle de l'harmonie. On dit une bonne, une mauvaise *facture*; mais sans épithète, ce mot se prend toujours en bonne part, comme celui de santé. On dit qu'un morceau a de la *facture*, ou qu'il est d'une belle *facture*, pour signifier que le chant & l'harmonie en sont disposés avec art. Lorsqu'on dit simplement un morceau de *facture*, on n'entend parler ordinairement que d'une harmonie savante & recherchée, où l'expression n'est comptée pour rien. Une fugue ne peut guères produire un morceau d'expression: c'est un morceau de *facture*.

La *facture* d'une pièce de musique par rapport au chant, exprime l'art avec lequel les motifs, bien choisis, sont enchaînés entr'eux, ramenés à propos dans une étendue convenable. Par rapport à l'harmonie, ce mot exprime l'enchaînement heureux & savant des modulations, l'emploi des accords les plus inattendus, présentés sans dureté. Les chœurs de Rameau passoient pour être d'une belle *facture*, quoiqu'on pût leur reprocher d'être composés d'accords trop souvent complets, & d'être mal écrits pour la partie instrumentale. Les chœurs de M. Philidor sont véritablement d'une belle facture; c'étoit aussi le mérite de ceux de Sacchini. Remarquez que ce mot ne s'applique guères qu'à des morceaux d'ensemble, à des symphonies, à des motets, à des fugues, à toutes choses d'une certaine étendue, d'une conception difficile, & particulièrement consacrées au contrepoint. Il seroit ridicule de parler de la *facture* d'un petit air ou d'une romance.

Pour achever de donner une idée juste de cette expression, dont on abuse quelquefois, nous allons citer une lettre tirée d'un journal, en réponse à la critique que l'on avoit faite de cette locution musicale, ainsi que de quelques autres.

« Il vient, Monsieur, de me tomber sous la main une feuille du journal général de France, dans laquelle un anonyme de province accuse de néologisme quelques expressions que l'on rencontre assez souvent dans le Mercure, à l'article *concert spirituel*. Elles lui paroissent fort étranges; peut-être le sont-elles en effet pour le lieu qu'il habite, ou par rapport à ses connoissances

noissances musicales ; mais comme à coup sûr elles sont très-familières à tous ceux qui professent ou qui aiment la musique à Paris, c'est plutôt la cause générale de la langue que j'ai à défendre, qu'une attaque particulière à soutenir.

« Que veut-on dire, dit l'anonyme, par un *motet d'une belle facture ?* Je n'y conçois rien, si par *facture* on entend autre chose que composition ; » mais si ces deux mots sont censés équivalens, » pourquoi préférer celui de *facture* qui a un air si » étrange pour un motet ? »

A mon tour je ne conçois pas ce que c'est que des mots qui sont *censés équivalens*, car il me semble que des mots sont équivalens entr'eux ou ne le sont pas. Or celui de *facture* n'est assurément pas l'équivalent de *composition*. Le mot de *composition* est un terme générique qui sert à exprimer l'art de faire un morceau de musique à une ou plusieurs parties ; celui de *facture* s'applique particulièrement aux morceaux d'harmonie, à ceux où l'on a beaucoup employé le contrepoint, où la marche des accords est très compliquée. Le mot de *facture* exprime cette recherche. On dira qu'une petite brunette, une romance est d'une composition agréable, on ne s'avisera pas de dire qu'elle est d'une belle *facture*, parce que l'harmonie en est simple & facile ; on dira d'un chœur qu'il est d'une *belle facture*, parce que l'harmonie en est savante ; on emploieroit une expression trop vague, si l'on disoit qu'il est d'une belle composition : tout ouvrage de musique est une composition ; mais il y a de la *facture* dans tel morceau, & non dans tel autre. Voilà pourquoi on ne dit pas un *facteur* de motets, puisque tous les motets ne sont pas obligés d'avoir de la *facture*.

« J'ai peine à imaginer, continue l'anonyme, un » motet *rempli* de grands effets. Je cherche en vain » comme il peut être rempli de ce qui n'existe pas » encore pour lui, & ne peut exister que par son » exécution ».

On a donc bien tort de dire qu'une tragédie, ou un morceau d'éloquence, sont remplis de mouvemens, car le mouvement n'est sensible que lorsqu'on les débite. « Qu'il abonde, dit-il, en traits propres à » produire de grands effets à la bonne heure, mais il » me semble que ces effets n'ont rien de réel sur le » papier du compositeur, & avant l'exécution du » motet. »

Ils n'ont rien de réel pour l'anonyme qui, probablement, ne sait pas lire la musique, je le crois ; mais un musicien sent tous ces effets à la lecture ; il prévoit que ce morceau doit les produire, & c'est pour lui comme s'il les entendoit. D'ailleurs, lorsque je rends compte d'un motet, c'est que je l'ai entendu exécuter : mes oreilles ont jugé de ses effets ; & je puis dire, même dans la rigueur d'expression qu'exige l'anonyme, s'il est rempli ou non de grands effets.

« L'anonyme dit encore : *chanter d'à-plomb* est sans » doute une expression analogue à celle de *danser d'à-* » *plomb*, mais cette analogie a échappé à l'examen » que j'ai voulu en faire. »

J'en suis fâché. Il me semble cependant qu'elle est évidente. Un *à-plomb* est un instrument dont se servent les maçons pour juger si un mur est bien perpendiculaire avec le terrein. On a dit ensuite par métaphore, d'un danseur, qu'il avoit un bel *à-plomb*, parce qu'il retomboit bien droit sous lui, sans vaciller, sans manquer à la précision. De l'art de la danse, cette métaphore a passé dans celui du chant. Une voix est d'à-plomb, lorsque, élancée dans le cours d'une mesure, elle retombe bien juste sur le frappé de la mesure suivante ; un joueur d'instrument a de l'*à-plomb*, lorsque son archet bien dirigé fait sentir la mesure avec la même précision. Si la voix, si l'archet vacillent & s'égarent, ne présentent-ils pas à l'imagination un danseur qui retomberoit à faux ? C'est ainsi que les arts, par un échange mutuel des locutions qui leur sont propres, augmentent le trésor des langues, & ce seroit les appauvrir & les dessécher, que d'en proscrire toutes les métaphores qui ne parlent qu'à l'imagination. Il est bon sans doute de s'élever de temps en temps contre le néologisme, mais il faut prendre garde de porter dans les langues une analyse trop sévère ; à force de justesse elles perdroient toute leur grace, les images en seroient bannies, & pour éviter les expressions hasardées, on n'auroit bientôt plus de quoi s'exprimer.

(*M. Framery.*)

FA FEINT, on appeloit ainsi les notes devant lesquelles on trouvoit un bémol, particulièrement si c'étoit un *mi* ou un *si*, parce que pour lors la note immédiatement au-dessous devient comme un *mi*, & que le bémol fait de la note bémolisée un *fa* ou une note qui n'est distante de l'inférieure que d'un semi-ton majeur, comme le vrai *fa* l'est du vrai *mi* ; ainsi *si b* est un *fa feint* par rapport au *la* qui devient un *mi*.

La même chose avoit lieu pour les dièses ; mais avec la différence qu'au lieu qu'en bemolisant une note elle devient un *fa feint*, c'est la note immédiatement au-dessus qui devient *fa feint* en la diésant ; ainsi en mettant un ♯ à *fa*, on fait de ce *fa* ♯ un *mi*, & du *sol* au-dessus un *fa feint*.

Au reste, en abandonnant les muances on a perdu l'usage du *fa feint*, & c'est tant mieux.

(*M. de Castilhon.*)

FA LA, mot composé du nom de deux notes, & que l'on donne en Angleterre à de petits airs en parties, avec une espèce de refrein, où le nom de ces deux notes est répété d'une manière insignifiante & bisarre, comme *fa la la la*, *fa la la la la*, &c. Au reste ce n'est point aux Anglois que cette belle

invention eſt due, comme ils le croient, c'eſt aux Italiens. Le premier recueil publié en Angleterre où il y ait eu des *fa la*, eſt celui que leur célèbre Morley y donna en 1595, & quatre ans auparavant, *Gaſtoldi* ou *Caſtaldi* de Caravage, avoit fait imprimer à Veniſe un recueil de Ballades, *Ballate*, où l'on trouve pluſieurs morceaux avec ce refrein & ce titre. J'en citerai un fort court, mais qui prouvera ce que j'ai dit ailleurs, que cet ancien compoſiteur ne manquoit, pour ſon temps, ni de vivacité ni de grace. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 157.) Le contrepoint de ce *fa la* à cinq parties eſt clair & régulier. On n'y peut reprendre que la note de baſſe, marquée d'une croix +, & ſon harmonie, qui fait entendre le ton de *fa* en ſortant de celui de *ſol*; irrégularité facile à corriger, qui ſans doute alors ne choquoit pas les oreilles, & qui peut-être même aujourd'hui ne les choqueroit pas toutes.

(*M. Ginguené.*)

FANDANGO. *ſ. m.* Très-ancien air de danſe eſpagnole, à trois tems & d'un mouvement aſſez vif. C'eſt l'air favori des Eſpagnols. Ils le danſent, ainſi que les Seguadilles, en s'accompagnant avec des caſtagnettes, qu'ils ont empruntées des Maures & qui plaiſent beaucoup à leurs oreilles, amies de la meſure & du Rhythme. Le *fandango*, eſt ſouvent mêlé de mouvemens & de geſtes qui ont peu de retenue. Les perſonnes bien élevées n'y mettent que de la vivacité ou de la volupté; les autres y mettent de la licence. J'ai déja parlé de cet air à l'article *Eſpagne.*

(*M. Ginguené.*)

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres inſtrumens. La *fanfare* eſt communément à deux deſſus de trompettes accompagnées de tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les troupes de l'europe, les allemandes ſont celles qui ont les meilleurs inſtrumens militaires; auſſi leurs marches & *fanfares* fontelles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le royaume de France il n'y a pas un ſeul trompette qui ſonne juſte, & la nation la plus guerrière de l'Europe a les inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernières guerres, les payſans de Bohême, d'Autriche & de Bavière, tous muſiciens nés, ne pouvant croire que des troupes réglées euſſent des inſtrumens ſi faux & ſi déteſtables, prirent tous ces vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriſer, & l'on ne ſauroit dire à combien de braves gens des tons faux ont coûté la vie. Tant il eſt vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les ſens!

(*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet article, comme un grand nombre de ceux de Rouſſeau, n'a plus aujourd'hui d'application. Je doute même que nos inſtrumens militaires ayent jamais été auſſi faux qu'il le dit, & ſurtout qu'il s'en ſoit ſuivi un effet ſi funeſte. Quoiqu'il en ſoit, la muſique militaire des troupes françaiſes, eſt aujourd'hui une des meilleures de l'Europe. Mais il faut convenir que c'eſt aux Allemands que nous en avons la première obligation. Les muſiciens de cette nation, où la muſique inſtrumentale, et ſpécialement les inſtrumens à vent, ſont très cultivés, ont été nos maîtres, & ont ſervi d'abord à compoſer la muſique de nos régimens. Depuis, on a établi pluſieurs écoles où ſe ſont formés des ſujets dans tous les genres. La plus connue à Paris, eſt le dépôt des gardes françaiſes, fondé par le maréchal de Biron & qui fut l'objet de ſes complaiſances & de ſes ſoins juſqu'à ſa mort. Cette pépinière excellente a ſuffi pour fournir des muſiciens non-ſeulement à la plupart de nos régimens, mais encore à ce grand nombre d'orcheſtres qui vient de s'élever avec les nouveaux théâtres enfans de la liberté. Il eſt fâcheux que cette école ſoit détruite, & l'on peut craindre que faute d'une inſtitution ſemblable, nous ne manquions bientôt d'inſtrumens à vent.

La muſique militaire ne ſe borne pas à deux trompettes & une timballe. Elle eſt compoſée ordinairement de deux hautbois, deux clarinettes, deux cors & deux baſſons, auxquels on joint quelquefois des cimbales pour augmenter le bruit, & qui font aſſez bien en plein air. Cette réunion d'inſtrumens s'appelle je ne ſais pourquoi *harmonie.* (Voyez ce mot.) Cette harmonie qui exécute des marches & toutes ſortes d'airs plutôt encore que des *fanfares*, a paru ſi agréable, que pendant long-tems ce fut la mode de l'employer dans des ſoupers & dans des fêtes. Aujourd'hui, quoique toute la France ſoit ſur le pied militaire, ce genre de muſique paroît moins goûté qu'auparavant.

(*M. Framery.*)

FANFARE. Les ſons étrangers à la gamme du cor & de la trompette, ces ſons qu'on n'obtient ſur ces inſtrumens que par artifice, ne ſont jamais auſſi pleins, auſſi moëlleux, & très-rarement auſſi juſtes que leurs ſons naturels. Il y auroit donc un moyen fort ſimple d'obtenir des marches & des fanfares tout l'effet que le compoſiteur peut en attendre, ce ſeroit de n'y employer abſolument que des harmoniques d'*ut*, c'eſt-à-dire que des ſons de la gamme naturelle. Le jeu en deviendroit beaucoup plus facile, puiſque les commençants ne parviennent qu'avec la plus grande difficulté à faire les ſons empruntés de la gamme moderne, & à éviter les ſons naturels de la trompette & du cor, tels que le *fa* & les deux *la*; l'harmonie en ſeroit beaucoup plus pure, puiſqu'elle ne ſeroit formée que des harmoniques du générateur, c'eſt-à-dire que des élémens du ſon fondamental de ces inſtrumens. (Voyez *inſtrumens*, *inſtrumens à vent*, *harmonie*, *harmonie naturelle.*) Enfin l'effet en ſeroit à volonté plus doux ou plus éclatant, puiſqu'il eſt plus facile de régler le vent dans ces inſtrumens dans la proportion relative aux

harmoniques, que dans celle qui est nécessaire pour produire des sons étrangers.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FANTAISIE. *s. f.* Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *caprice* à la *fantaisie*, que le caprice est un recueil d'idées singulières & disparates que rassemble une imagination échauffée, & qu'on peut même composer à loisir; au lieu que la *fantaisie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'existe plus sitôt qu'elle est achevée. Ainsi le caprice est dans l'espèce & l'assortiment des idées, & la *fantaisie* dans la promptitude à se présenter. Il suit delà qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *fantaisie*; car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une *fantaisie*, c'est une pièce ordinaire.

(*J. J. Rousseau.*)

FANTAISIE. D'après cette distinction entre le caprice & la *fantaisie*, celle-ci quoique non écrite, peut quelquefois n'être qu'un caprice, c'est-à-dire n'être qu'un recueil d'idées singulières & disparates; le caprice, qu'il soit écrit ou qu'il ne le soit pas, doit toujours conserver son titre: en un mot c'est la bizarrerie, c'est le désordre qui caractérise le caprice; c'est la création subite, c'est l'impromptu qui constitue la *fantaisie*. Elle peut être régulière, elle le doit même, sous peine de devenir un caprice. Une tête folle & déréglée enfante des caprices: une imagination riche & féconde produit des *fantaisies*. Dans le caprice, on peut délirer de sang froid; dans la *fantaisie*, on doit au milieu de l'enthousiasme, être maître de sa marche & régler son feu. De la singularité dans l'esprit, de l'habileté sur un instrument, c'est tout ce que le caprice exige. La *fantaisie* riche de chant, d'harmonie & de modulation, embrassant un champ vaste, & le parcourant d'un pas libre, mais régulier, ne peut naître que du génie.

Les instrumens à touche, l'orgue, le clavecin, le piano-forte, sont les plus propres à cette sorte de composition, parce que l'harmonie y vient plus abondamment que sur les autres au secours de la mélodie, & qu'on y remplit plus facilement, par l'enchaînement & la succession des accords, les vides pendant lesquels l'invention se repose.

Mais ce qui ne doit être que supplément & secours, est pour un grand nombre de soi-disant improvisateurs, le fond même de leurs prétendues *fantaisies*. Ces instrumens offrent une source inépuisable de combinaisons & de renversemens d'harmonie: il est aisé de s'y tracer des routes de modulation neuves & audacieuses en apparence; & tel tient le clavier pendant une heure, qui paroissant créer toujours, n'a pas produit une seule idée nouvelle. Mais c'est à quoi les vrais connoisseurs ne se laissent pas prendre.

Ici encore, comme dans presque toutes les autres opérations de l'art musical, se fait sentir la différence entre l'école Allemande & l'Italienne. En général, un Allemand qui improvise, qui se livre à ses *fantaisies*, semble ne pas trouver assez de touches à faire parler à la fois. Il remplit continuellement toute l'harmonie des accords les plus recherchés & les plus dissonans; il combine les suspensions, les suppositions; il module avec hardiesse, avec force; il frappe, il affaisse le clavier; il épuise tous les jeux, tous les moyens de surprise que l'instrument lui peut fournir. C'est un torrent, c'est un débordement d'harmonie. Il ne vous laisse pas respirer, & ne respire pas lui-même. Un Italien au contraire, après avoir parcouru, & pour ainsi dire caressé les touches, en fait jaillir une phrase de chant; il en tire une seconde, de celle-ci une troisième; il reprend la première, puis les autres tour-à-tour, il les parcourt avec aisance, il les enchaîne dans des modulations faciles & naturelles. Des batteries légères ou des accords dont il a grand soin d'ôter quelques notes, occupent agréablement l'oreille, sans la distraire de la partie du chant; tout à coup cette marche paisible est troublée; à des phrases douces ou brillantes, succèdent des traits sombres ou déchirans. Au milieu du désordre qui paroît naître, on reconnoît cependant quelque trace, quelque souvenir des premières intentions. Elles reviennent, elles reparoissent peu à peu. Le trouble cesse, & l'improvisateur de retour, en quelque sorte, au lieu d'où il étoit parti, termine au regret de ceux qui l'écoutent, sa *fantaisie*, qu'il ne pourroit recommencer; mais à laquelle il en peut faire succéder une autre, qui née d'une première idée toute différente, & conduite avec le même art, par de tout autres chemins, causera le même étonnement & le même plaisir. (*M. Ginguené.*)

* Je crois que l'article de Rousseau est de sa part une pure *fantaisie*. Je n'ai vu nulle part ailleurs la preuve de cette distinction qu'il établit entre les mots *fantaisie* & caprice. On s'amusoit autrefois à faire beaucoup de caprices sur le violon en improvisant, & ces caprices étoient comme le dit Rousseau, une réunion de traits difficiles & bizarres qui ne formoient point une pièce régulière. On écrivoit quelquefois ces boutades, & nous avons encore les caprices de quelques violons célèbres comme Locatelli &c. Mais on ne se rappelle pas que ces maîtres composassent d'autres morceaux plus ou moins réguliers & appellés *fantaisies*. On ne voit pas le rapport qu'il pourroit y avoir entre ce mot & la régularité. On improvise encore aujourd'hui sur le violon, le clavecin & l'orgue; les voix improvisent dans les chapelles & forment des fugues & d'autres morceaux de contrepoint; rien de tout cela ne s'appelle *fantaisie*. Les Italiens donnent ce nom aux traits d'un chant original, que les hommes de talent répandent dans leurs compositions. (*M. Framery.*)

FARSIA, *epistola farsita*, *épître farcie*. On lit dans une ordonnance d'Eudes de Sully, évêque de Paris de l'an 1198, sur les réjouissances des fêtes de Noel: « *Missa similitèr cum ceteris horis ordinatè celebrabitur ab*

al'quo prædictorum ; hoc addito quod Epistola cum farsiâ *dicetur à duobus in cappis sericis.* La messe sera pareillement célébrée avec les autres heures par l'un d'eux, suivant la rubrique du jour : mais il y aura de plus, deux choristes en chappes de soie, pour dire *l'épître avec farse.* » Ces derniers mots se trouvent aussi dans le catalogue des livres Liturgiques que l'on conservoit à St. Paul de Londres en 1295. Je ne sais, disoit Ducange, (*addit. à la fin des œuvres de Pierre de Blois.*) Ce que veut dire ce mot *farsia.* « Mais les continuateurs de son glossaire (*édit. de* 1733), & le P. Martenne (*de antiq. eccles. discipl. in div. offic.*) ont donné sur ce sujet au public des notions très-satisfaisantes.

Les épîtres avec *farse*, ou épîtres *farsies* étoient des cantiques ou complaintes en langage vulgaire, entremêlés de latin, dont on introduisit l'usage dans les églises de France, lorsque le peuple commença à perdre l'intelligence de la langue latine. On en chantoit dans quelques églises aux principales fêtes de l'année, & dans presque toutes aux fêtes de Noë ; & cet usage paroît avoir été particulier à la France, comme on peut le conjecturer par ces deux vers tirés des poésies de Lambert, prieur de St. Vast d'Arras, écrites en 1194 ; dans une paraphrase de l'office de la seconde messe de Noël :

Lumine multiplici noctis solatia præstant,
Moreque Gallorum carmina nocte tonant.

On ne trouve point de ces *épîtres farsies* dans les missels de Paris, parce que les plus anciens de cette capitale ont été, par le malheur des tems, les premiers perdus ou lacérés. L'ordinaire de Soissons écrit sous l'évêque Névelon I, au douzième siècle, porte cette rubrique : *epistolam debent cantare tres subdiaconi induti solemnibus indumentis :* ENTENDEZ TUIT A C'EST SERMON. Les ordinaires de Narbonne & de Châlons, en font aussi mention. «J'en ai vu, dit l'abbé Le Beuf, (*traité histor. du chant ecclés.* p. 118), dans quelques anciens livres de la campagne, au diocèse d'Auxerre; & les registres de la cathédrale rédigés au quinzième siècle, statuent sur la manière dont on devoit chanter celle de St. Etienne, à Brioude. L'*épître farsie* du jour de St. Nicolas est purement latine. On en chantoit autrefois à Langres, non-seulement aux fêtes de Noël, mais encore en d'autres solennités, & il y en avoit une pour la fête de St. Blaise, moitié latine, moitié françoise. » Enfin celle du lendemain de Noël, se chantoit autrefois dans toutes les provinces de France. Il n'y a guères plus de soixante à soixante dix ans qu'on la chantoit encore à Aix en provence, à Rheims, à Troyes, à Dijon. On l'appelloit *les plants de Saint Esteve ou Esteule ;* c'est-à-dire les complaintes de St. Etienne. On en trouve dans l'ouvrage du P. Martenne, cité ci-dessus, une qu'il a tirée d'un missel manuscrit de St. Gatien de Tours, de six à sept cens ans.

L'abbé Le Beuf, observe que dans les plus anciennes on ne trouve que des rimes masculines. « Les rimes féminines, dit-il, ne se virent chargées de chant que long-temps après, parce que malgré la grossièreté des temps, on sentoit que le plain-chant n'alloit pas si bien dessus. » Mais y a-t-il beaucoup d'apparence que des compositeurs qui ne respectoient la quantité ni dans le françois, ni dans le latin, aient été si délicats par rapport à la rime? n'est-il pas plus probable que les auteurs de ces premiers noëls ou cantiques françois crurent devoir imiter, autant que la différence des deux langues pouvoit le permettre, le rhythme des hymnes & des proses rimées, dont toutes les rimes sont nécessairement masculines. Car il est certain que la rime fut introduite dans la poësie latine avant la formation de la langue françoise. Les hymnes de S. Ambroise en sont pleines.

Extingue flammas litium,
Aufer calorem noxium,
Confer salutem corporum,
Veramque pacem cordium.
Ne mens gravata crimine
Vita sit exul munere
Dùm nil perenne cogitat,
Seseque culpis illigat, &c.

Nous voyons encore des restes de cette imitation des rimes latines dans les noëls que l'on chante dans les églises de province, dont la plupart sont composés sur les airs des hymnes & des proses de noël & de l'avent. Qu'on examine bien nos plus anciennes poësies françoises, on y verra beaucoup plus de rimes masculines que de féminines.

Les plus anciennes *épîtres farsies* sont du quatrième mode, qui étoit beaucoup plus goûté alors des compositeurs qu'il ne l'est maintenant, témoin le *te deum* & le *gloria in excelsis* des grandes fêtes. Il y en a aussi du septième; mais la combinaison la plus agréable étoit celle des quatrième & huitième mode, qui produisoit un très-bon effet dans les chants alternatifs ou à deux chœurs. On trouve encore dans les derniers livres de chant de l'ordre de Cîteaux un *credo* ainsi modulé, pour tous les dimanches de l'année.

Un recueil de toutes les *épîtres farsies* qui nous restent seroit une source intarissable de découvertes relatives à l'ancienne prosodie & aux anciens dialectes de la langue françoise. Beaucoup de ces épîtres ont échappé aux recherches du P. Martenne, & probablement à celles de l'abbé le Bœuf; mais ce recueil devient maintenant plus difficile à faire que jamais.

Pour ne rien laisser à désirer dans cet article, j'ai copié dans le *Traité historique du chant grégorien*, de l'abbé le Bœuf, une de ces épîtres, tirée d'un manuscrit qu'on peut rapporter au douzième siècle, & qui est probablement la plus ancienne de toutes celles qui se trouvent dans ce savant ouvrage. (*Pl. de musf. fig.* 158.) (*M. l'abbé Feytou.*)

FAUCET. (Voyez *Fauſſet.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez *Quarte.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

FAUSSE QUARTE. La quarte conſonnante eſt dans le rapport de 3 à 4. Or les rapports de la gamme harmonique, qui eſt celle du cor & de la trompette, ſont *ut re mi fa ſol la ſa ſi ut*; 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. Donc on a les quartes ſuivantes: *ut fa*, 8, 11, *re ſol*; 9, 12; *mi la*; 10, 13; *fa la*, 11, 14; *ſol ſi*; 12, 15; *la ut*; 13, 16, dans leſquels la ſeule quarte *re ſo* eſt conſonnante, étant dans le rapport de 9 à 12, ou de 3 à 4.
(*M. l'abbé Feytou.*)

FAUSSE-QUINTE *ſ. f.* Intervalle diſſonant, appelé par les Grecs *hemi-diapente*, dont les deux termes ſont diſtans de quatre degrés diatoniques, ainſi que ceux de la quinte juſte, mais dont l'intervalle eſt moindre d'un ſemi-ton; celui de la quinte étant de deux tons majeurs, d'un ton mineur, & d'un ſemi-ton majeur; & celui de la *fauſſe-quinte* ſeulement d'un ton majeur, d'un ton mineur & de deux ſemi-tons majeurs. Si, ſur nos claviers ordinaires, on diviſe l'octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *fauſſe-quinte* comme *ſi fa*, & de l'autre le triton comme *fa ſi*: mais ces deux intervalles, égaux en ce ſens, ne le ſont ni quant au nombre des degrés, puiſque le triton n'en a que trois; ni dans la préciſion des rapports, celui de la *fauſſe-quinte* étant de 45 à 64, & celui du triton de 32 à 45.

* De tous les intervalles de trois tons & formant quatre degrés diatoniques, l'intervalle *ſi fa*, eſt le ſeul qui ſoit exactement une *fausse quinte*, c'eſt-à-dire, qui ſoit dans le rapport de 45 à 64. Par exemple, l'intervalle *ut ſol b* eſt dans celui de 25 à 36. C'eſt que la *fauſſe quinte* n'eſt pas une quinte diminuée d'un ſemi-ton mineur, par dièſe ou par bémol, mais une quinte diminuée d'un ſemi-ton majeur. Cependant on donne le nom de *fauſſe quinte* dans la pratique à tout intervalle de quinte diminuée d'un ſemi-ton, par dièſe ou par bémol.
M. Suremain (*de Miſſery.*)

L'accord de *fauſſe-quinte* eſt renverſé de l'accord dominant, en mettant la note ſenſible au grave. Voyez au mot *Accord*, comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien diſtinguer la *fauſſe-quinte* diſſonance, de la *quinte fauſſe*, réputée conſonnance, & qui n'eſt altérée que par accident. (Voyez *Quinte.*)
(*J. J. Rouſſeau.*)

Rouſſeau, dans cet article, regarde la *fausse quinte* comme une diſſonance, quoiqu'elle ne contienne aucun intervalle de seconde; & il a dit (article diſſonnance) *c'eſt une choſe certaine, qu'où il n'y a point de ſeconde, il n'y a point de diſſonnance; & la ſeconde eſt proprement la ſeule diſſonance qu'on puiſſe employer.* Il eſt vrai que dans ce même article, il parle d'une ſeconde *exprimée* ou *ſous-entendue*; mais nous avons remarqué pluſieurs fois que dans un art *d'acouſtique*, et qui ne parle qu'à *l'oreille*, rien ne peut être *ſous-entendu*; que tout ce qui n'eſt pas *exprimé* ne produit aucun effet réel. Rouſſeau dira-t-il que la fauſſe quinte *ſi re fa* eſt diſſonante, parce qu'elle ſuppoſe *ſol* qui eſt le complément de l'accord, et que ce *ſol* formant une ſeconde avec le *fa*, le rend diſſonant, comme étant la corde étrangère à l'accord? mais d'après ce raiſonnement, l'accord parfait *ſol ſi re*, pourroit être une diſſonance, car on ſuppoſeroit le *fa*, qui eſt le complément de l'accord.

La vérité eſt que la fauſſe quinte peut être conſidérée dans notre ſyſtême comme une diſſonance, parce qu'elle contient deux ſemi-tons *ſi* qui tend à monter ſur *ut*, & *fa*, qui tend à monter ſur *mi*. Mais c'eſt cette loi des tendances, appelées *appels*, par M. l'abbé Feytou, d'après Bémetzriéder, qui lui imprime ce caractère. Dans la pratique, aucune des notes de cet accord n'eſt obligée abſolument de ſuivre ce mode de ſalvation. Par exemple, le *ſi*, au lieu de monter ſur *ut*, peut deſcendre ſur un *ſi* bémol. Le *fa* peut reſter à ſa place, et dans le triton renverſé de cet accord, le *fa* & le *ſi* peuvent monter tous deux. (*M. Framery.*)

FAUSSE-QUINTE rapport du *ſi* au *fa*, dans la gamme moderne, de 15 à $\frac{64}{3}$ ou de 45 à 64; dans la gamme du cor, de 15 à 22.

Rapport du *ſi* au *mi* ♭ de la gamme naturelle de *ſol* de 15 à 21, ou de 5 à 7.

La fauſſe-quinte des modernes eſt donc moins conſonante que les deux autres, puiſque ſon rapport eſt plus compliqué. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. 1.)

Le *fa* des modernes n'étant point harmonique d'*ut*, (Voyez *ibidem.*) leur intervalle *ſi fa*, de 45 à 64, appartient au mode de *fa*; le *fa* du cor étant harmonique d'*ut*, l'intervalle *ſi fa* de 15 à 22 appartient au mode d'*ut*; mais les nombres 15 & 21 étant des multiples de 3, les ſons *ſi* & *mi* ♭, 15 & 21 ſont harmoniques de *ſol* 3. (Voyez mon article *Fondamental.*)

Dans tout mode mineur, la tierce, la ſixte & la ſeptième ſont mineures, au moins en deſcendant. Or, la ſixte mineure de la tonique eſt quinte fauſſe de la ſeconde ou ſutonique. Donc la force de la modulation peut occaſionner l'emploi de la quinte fauſſe ſur la ſeconde note du ton, lorſque la ſixte mineure procède ou ſuit immédiatement l'accord porté par cette ſeconde. C'eſt ainſi qu'il faut entendre ce que dit Rouſſeau de la quinte fauſſe, article *Quinte*, dans lequel il faut lire. « Telle eſt

ordinairement la quinte de l'accord de septième sur la seconde note du ton en *mode mineur*, & non pas en *mode majeur* », puisque la quinte de la sutonique doit être juste, lorsque la sixte de la sutonique est majeure : or elle l'est toujours en mode majeur.

(*M. l'abbé Feytou.*)

FAUSSE-RELATION. *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez *Relation.*)

(*J. J. Rousseau.*)

FAUSSE RELATION. On devroit appeler *fausse relation*, dans la théorie, le rapport qu'ont entre eux deux sons qui forment des intervalles moindres ou plus grands d'un comma que ceux de tierce, quarte, quinte et sixte ; comme il arrive dans notre gamme fondamentale *ut re mi fa sol la si ut* à cause de la manière dont elle a été déterminée. Par exemple, l'intervalle *fa la*, dans le rapport de 64 à 81 est une tierce-majeure trop forte d'un comma ; & son renversement *la fa*, une sixte-mineure, trop foible d'autant. L'intervalle *re fa*, dans le rapport de 27 à 32 est une tierce - mineure, trop foible d'un comma, & son renversement *fa ré*, une sixte-majeure trop forte de la même quantité. L'intervalle *la mi*, dans le rapport de 27 à 40, est un quinte trop foible d'un comma ; & ainsi, son renversement *mi la* est une quarte trop forte de la même quantité. L'intervalle *la ut* est comme l'intervalle *re fa*, une tierce - mineure altérée, & l'intervalle *ut la*, comme l'intervalle *fa ré*, une sixte-majeure altérée. Et remarquez que les intervalles justes, comme quinte & quarte, & les intervalles majeurs ou mineurs, comme tierce et sixte, étant ainsi altérés d'un comma, s'ils deviennent superflus ou diminués, ils seront encore altérés également. Au reste, ces intervalles ainsi altérés dans la théorie, ne diffèrent pas dans la pratique des intervalles de même nom parfaitement justes, parce que le tempérament fait évanouir la différence.

On doit remarquer ici que les quintes *si b fa*, & *si fa* ※, (lesquelles servent à lier la suite de quintes) *fa b ut b sol b re b la b mi b si b* avec la suite de quintes *fa ut sol re la mi mi si* & celle-la avec la suite de quintes *fa* ※ *ut* ※ *sol* ※ *re* ※ *la* ※ *mi* ※ *si* ※ ne sont pas parfaitement justes, mais trop foibles d'un comma.

Le semi-ton maxime, comme *ut* ※ *re*, est une seconde mineure trop forte d'un comma ; et l'intervalle renversé, *re ut* ※, une septième majeure trop foible d'autant. Le rapport de deux tons, qui forment des intervalles de secondes ou de septièmes, trop forts ou trop foibles d'un comma, comme il arrive dans quelques-unes de nos gammes, devroit encore s'appeler *fausse relation.*

M. Suremain (*de Missery.*)

FAUSSET. *s. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à peu près, quand il chante le *fausset*, ce que fait un tuyau d'orgue quand il octavie. (Voyez *Octavier.*)

Si ce mot vient du françois *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du latin *faux faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *faucet.* (*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau me paroit avoir parfaitement raison, dans l'étymologie qu'il donne au mot *fausset ;* quoique les Italiens disent *falsetto*, qui dérive évidemment de *falso*, signifiant *faux.* Mais je ne vois pas de rapport entre le mot *faux* & la voix de *fausset*, qui ne doit pas être, & qui n'est pas en effet plus fausse qu'une autre. On voit très bien, au contraire, comment cette voix, qui n'est produite que par une modification du gosier, *faux*, a pu tirer de ce mot son origine.

Quoiqu'il en soit, il ne faut pas croire, comme Rousseau & beaucoup d'autres, que la voix de *fausset* appartienne exclusivement à l'homme. Les femmes même n'obtiennent des sons plus aigus que l'étendue ordinaire, qu'en resserrant le gosier de la même manière que les hommes qui veulent prendre la voix de fausset. Si le procédé est le même, on doit leur reconnoître également ce genre de voix : seulement comme il est plus aigu, & de-là moins appréciable, le passage ne peut pas être aussi sensible.

La voix de fausset des hommes ne ressemble pas précisément à la voix d'une femme. Elle est plus ronde, plus nourrie, & s'approche davantage de celle des Castrats, qui chantent le second dessus. Elle a aussi fort peu d'étendue, ne pouvant s'élever très-haut, & se réunissant dans le grave à la voix de Ténor. Les faussets chantent ordinairement la partie de contralto. (*M. Framery.*)

FAUSSET. Remarquez qu'à force d'exercice, on peut parvenir à chanter quatre, & même cinq tons du *fausset*, sans que l'auditeur s'aperçoive du changement de voix, avantage qui n'est pas à mépriser.

(*M. de Castilhon.*)

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot est opposé à *juste.* On chante *faux* quand on n'entonne pas les intervalles dans leur justesse, qu'on forme des sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des voix *fausses*, des cordes *fausses*, des instrumens *faux.* Quant aux voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*faux* & qui accordoient un instrument très-juste. La fausseté de leur voix n'avoit donc pas sa cause dans leur

oreille. Pour les inſtrumens, quand les tons en ſont *faux*, c'eſt que l'inſtrument eſt mal conſtruit, que les tuyaux en ſont mal proportionnés, ou les cordes *fauſſes*, ou qu'elles ne ſont pas d'accord; que celui qui en joue touche *faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres. (*J. J. Rouſſeau.*)

* La *fauſſeté* de la voix vient de la foibleſſe ou de la molleſſe de l'organe. Quand un chanteur a la voix trop foible, ou il n'arrive pas jusqu'au ton, & alors il ſe trouve au-deſſous; ou pour y arriver il la force, il la jette, & alors il ſe trouve ſouvent trop haut. Si ſon organe manque de fermeté, s'il eſt flexible au point d'en être lâche, il ne produit jamais que des ſons vacillans, qui ne reſtent jamais au juſte degré déſiré par l'oreille. Je crois auſſi qu'il y a des voix naturellement *fauſſes*, comme des cordes et des tuyaux, parce qu'elles ne ſont pas diſpoſées dans les proportions harmoniques.

Il y a auſſi des oreilles *fauſſes*, & ſans doute par cette raiſon. Les perſonnes qui ſont affligées de ce défaut, non-ſeulement ne chantent pas juſte, mais encore elles détonnent, ce qui eſt tout autre choſe. (Voyez *Détonner.*) (*M. Framery.*)

FAUX-ACCORD. Accord diſcordant, ſoit parce qu'il contient des diſſonances proprement dites, ſoit parce que les conſonnances n'en ſont pas juſtes. (Voyez *Accord faux.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Rouſſeau dit ici tout le contraire de ce qu'il a dit au mot *accord faux*, auquel pourtant il renvoie, il y dit : qu'*accord faux* eſt *celui dont les ſons ſont mal accordés & ne gardent pas entre eux la juſteſſe des des intervalles*. Cette définition eſt la ſeule juſte. (*M. Framery.*)

FAUX-BOURDON. *ſ. m.* Muſique à pluſieurs parties, mais ſimple & ſans meſure, dont les notes ſont preſque toutes égales, & dont l'harmonie eſt toujours ſyllabique. C'eſt la pſalmodie des catholiques romains chantée à pluſieurs parties. Le chant de nos pſeaumes à quatre parties, peut auſſi paſſer pour une eſpèce de *faux-bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité. (*J. J. Rousseau.*)

FAUX-BOURDON. * Les Italiens appellent *faux-bourdon*, *falſo-bordone*, une marche d'harmonie qui procède par pluſieurs ſixtes de ſuite, en faiſant entendre pluſieurs quartes dans les parties ſupérieures, parce que la troiſième de ces parties forme des tierces avec la baſſe. (Voyez *Planches de muſique*, *fig.* 159.)

Remarquez que dans l'exemple cité, les compoſiteurs du dernier ſiècle, & du commencement de celui-ci, auroient déſapprouvé le paſſage *ſi la*, du
A B
ſecond deſſus, contre le *ſol fa* de la baſſe, à cauſe de la fauſſe-relation entre le *ſi* naturel & le *fa* qui forment un triton; ils auroient exigé un bémol ſur le *ſi*. (Voyez *Fauſſe-relation* au mot *Relation.*) Aujourd'hui on s'eſt débarraſſé de ces puériles entraves & l'oreille s'en trouve fort bien. (*M. Framery.*)

FAUX-BOURDON. On entendoit encore par *faux-bourdon*. 1°. Un chant compoſé de notes à l'uniſſon pendant la valeur d'une maxime, enſorte que pendant le temps de la tenue de la maxime on chantoit autant de ſyllabes qu'il y avoit de notes à l'uniſſon; & comme la maxime contient huit ſemi-brèves; les uns vouloient qu'on ne fit paſſer que huit ſyllabes ſous la maxime, mais d'autres en faiſoient paſſer davantage.

2°. Une compoſition qui n'étoit qu'une ſuite d'accords de ſixte, en ſorte que la partie mitoyenne fit des tierces contre la baſſe, & des quartes contre le deſſus, dans ce ſens, le *faux-bourdon* & la catachrèſe ſont une même choſe. On appeloit cet eſpèce de chant *faux-bourdon*, parce que la véritable baſſe manque, ou du moins ſe trouve dans le deſſus.

3°. Enfin, un contre-point formé au-deſſus & au-deſſous d'un ſujet donné, en ſorte que le tout fit un chant à trois parties, dont le ſujet occupoit le milieu. (*M. de Caſtilhon*)

FEINTE. *ſ. f.* Altération d'une note ou d'un intervalle par un dièſe ou par un bémol. C'eſt proprement le nom commun & générique du dièſe & du bémol accidentels. Ce mot n'eſt plus en uſage; mais on ne lui en a point ſubſtitué. La crainte d'employer des tours ſurannés énerve tous les jours notre langue; la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ſes plus grands ennemis ſont toujours les puriſtes.

On appeloit auſſi *feintes* les touches chromatiques du clavier, que nous appelons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faiſoit noires, parce que nos groſſiers ancêtres n'avoient pas ſongé à faire le clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *feintes coupées* celles de ces touches qui ſont briſées pour ſuppléer au ravalement. (*J. J. Rouſſeau.*)

* Toutes ces applications du mot *feinte* ne ſont plus d'uſage aujourd'hui que tous les clavecins & forte-pianos ſont à grand ravalement. On n'entend pas bien ce qui fait tant regretter à Rouſſeau que le mot *feinte* n'exprime plus l'altération accidentelle d'une note par un bémol ou par un dièſe. On aura ſans doute renoncé à ce mot, en s'apercevant qu'il n'exprimoit aucune idée juſte. Un dièſe qui annonce une modulation réelle n'eſt point une *feinte*; on auroit pu tout au plus appeler ainſi un dièſe ou un bémol, qui détruits ſur le champ par un paſſage chromatique annonceroient une modulation qui n'auroit pas lieu véritablement.

On appelle aujourd'hui *feintes* d'harmonie, de certains paſſages qui font croire que l'on va paſſer dans une modulation, et qui en préſentent ſubitement une autre. Telles ſont les cadences rompues qui font entendre la ſixte au-deſſus de la tonique que l'on attendoit. Les cadences interrompues, &c.

On appelle cadence *feinte*, celle dont la dernière note, au lieu de porter l'accord parfait attendu par l'oreille, porte un ſeptième, & pourſuit la marche de l'harmonie, au lieu de s'arrêter.

(*M. Framery.*)

FERMATA. Terme italien, qui n'eſt pas encore paſſé dans notre langue muſicale. C'eſt la même choſe que la couronne, ou le point d'*arrêt*; c'eſt la note marquée de ce ſigne ⌒, ſur laquelle on veut indiquer une ſuſpenſion, ou un ſilence qui doit être prolongé à volonté. Ce mot vient du verbe italien, *fermare*, qui ſignifie arrêter. (Voyez *couronne*, *point d'arrêt.*) (*M. Framery.*)

FESTE. *ſ. f.* Divertiſſement de chant & de danſe qu'on introduit dans un acte d'opéra, & qui interrompt ou ſuſpend toujours l'action.

Ces *fêtes* ne ſont amuſantes qu'autant que l'opera même eſt ennuyeux. Dans un drame intéreſſant & bien conduit, il ſeroit impoſſible de les ſupporter.

La différence qu'on aſſigne à l'opera entre les mots de *fête* & de *divertiſſement*, eſt que le premier s'applique plus particulièrement aux tragédies, & le ſecond aux ballets. (*J. J. Rouſſeau.*)

FÊTE. Dans les tragédies en muſique, on ne ſe fait plus une loi de placer une *fête* à chaque acte, ni d'y joindre enſemble le chant et la danſe. Non-ſeulement les *fêtes* doivent être naturellement amenées, elles doivent même être néceſſaires à l'action. Elles peuvent la ſuſpendre encore, mais elles ne doivent plus l'interrompre. Il faut que la danſe, et quelquefois les chants meſurés et les chœurs y continuent épiſodiquement, et ſous une autre forme, l'action commencée par la déclamation notée & les chants paſſionnés.

Il arrive même que ces *fêtes* placées ſous les yeux des principaux perſonnages, donnent à leur ſituation, à leur caractère, tel développement dramatique qu'il ſeroit impoſſible d'y donner autrement au même degré.

La *fête* paſtorale dont Roland eſt témoin au troiſième acte de l'opéra de ce nom, les ſonges d'Atys, la *fête* publique qui dans l'opéra d'Alceſte arrache des larmes à cette reine infortunée, la danſe des Scythes autour d'Oreſte & de Pylade dans Iphigénie en Tauride, voilà des *fêtes* qui ſont loin ſans doute d'interrompre & de refroidir l'action: voilà les modèles dont il faut, en traçant le plan d'un opera, ſe rapprocher autant qu'il eſt poſſible. Lorſqu'on s'en éloigne, lorſqu'on ne fait plus qu'amener ſans néceſſité des danſeurs & des chanteurs ſur la ſcène, on eſt d'autant plus coupable, que n'étant pas maintenant forcé comme autrefois, de placer bien ou mal une *fête* dans chaque acte, ne l'étant plus même d'en introduire dans tout un opera, on n'a plus aucune excuſe. (Voyez les mots *ballet*, *divertiſſement*, *entrée.*)

(*M. Ginguené.*)

FI. Syllabe avec laquelle quelques muſiciens ſolfient le *fa* dièſe, comme ils ſolfient par *ma* le *mi* bémol; ce qui paroit aſſez bien entendu. (Voyez *Solfier.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Ce changement véritablement néceſſaire, n'exiſte pas. Aucun muſicien ne ſolfie avec les ſyllabes *fi* & *ma* au lieu du *mi* bémol & du *fa* dièse. Il faudroit ſans doute que le choix de ces ſyllabes ne fût pas fait arbitrairement et tint à un ſyſtême; mais il n'en est pas moins vrai qu'un *fa* dièse n'étant pas la même choſe qu'un *fa* naturel, ne devroit pas porter le même nom. (Voyez *bocedifatio.*) (*M. Framery.*)

FIDES, & au génitif FIDIS. Suivant Feſtus, c'étoit une eſpèce de Cythare ainſi nommée, parce que *tantùm inter ſe chordæ ejus, quantùm inter ſe homines, concordabant.* S'il faut juger des tems reculés par les nôtres, cet inſtrument devoit être bien diſcordant.

(*M. de Caſtilhon.*)

FIDICULA; petit inſtrument à cordes ſemblable au *fides.* (Voyez ci-deſſus FIDES.)

(*M. de Caſtilhon.*)

FIGURA BOMBILANS. C'étoit dans la muſique des XV, XVI & XVII[e] ſiècles, une figure toute compoſée de *bombi.* Cette eſpèce de figure n'étoit pas praticable dans la muſique vocale.

(*M. de Caſtilhon.*)

FIGURA CORTA. On appelloit *figura corta* généralement toute figure compoſée de trois notes, dont l'une valoit autant que les deux autres. La note la plus longue pouvoit être au commencement de la figure; elle pouvoit être au milieu, ce qui eſt très-rare; enfin elle pouvoit être à la fin.

La *figura corta* pouvoit être monotone, ou reſter toujours ſur le même ton comme le *bombo.* (Voyez BOMBO; mais cette figure étoit peu d'uſage dans la muſique vocale.)

Elle pouvoit être diatonique; alors les trois notes ſe ſuivoient diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſoit en faiſant tous les deux.

La *figura corta* pouvoit encore aller par ſaut; alors elle en faiſoit deux, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſoit en montant d'abord & redeſcendant après, ou à rebours.

Enfin elle étoit mêlée, allant en partie diatoniquement & en parties par ſauts. (*M. de Caſtilhon.*)

Figura sospirans. Ce n'étoit rien autre qu'une *figura corta*. (Voyez ce mot ci-dessus) qui au lieu de commencer par une note valant seule autant que les deux autres, commençoit par une pause de la moitié de la valeur de cette note. Cette figure tiroit son nom du soupir qui la précédoit. (*M. de Castilhon.*)

Figure. Les musiciens appelloient & appellent encore souvent *figure*, un assemblage de notes qui résulte de la décomposition d'une note longue en plusieurs de moindre valeur, dont les unes entrent dans l'harmonie de la note longue, les autres non. Dans les XV, XVI & XVII[e] siècles & même au commencement de celui-ci, que la musique n'étoit pas encore aussi variée qu'elle l'est actuellement, on avoit donné un nom à chaque sorte de figure, & on les avoit divisées en général :

1°. En figures résonnantes.

2°. En figures silencieuses.

La figure résonnante se subdivisoit encore :

1°. En figure simple.

2°. En figure composée.

La figure simple étoit une figure isolée, qui n'étoit ni précédée, ni suivie d'aucune autre sorte de figure.

La figure composée étoit, ou précédée ou suivie, ou précédée & suivie d'autres figures.

La figure simple étoit de plusieurs sortes:

1°. Les figures simples diatoniques.

2°. La figure simple monotone, ou qui restoit sur le même ton.

3°. La figure simple allant par sauts.

4°. Les figures simples mèlées des trois précédentes.

5°. Les figures simples surnommées *flottantes* ou *ondoyantes*, ou même *trembiantes*; car, comme j'ai tiré cet article d'un ouvrage Allemand, intitulé *musica modulatoria vocalis*, composé en 1678, par un habile musicien nommé *Prints*, j'ai traduit les mots Allemands comme j'ai pu : quant aux mots latins & italiens, je les ai presque tous conservés.

Les figures simples diatoniques étoient :

1°. L'accent.

2°. Le tremolo.

3°. Le grouppe.

4°. Le circolo mezzo.

5°. La tirade de la première sorte, ou tirata mezza. (Voyez ces mots.) S'il n'y avoit qu'une figure monotone, on l'appelloit *bombo*. Quant à la musique vocale, on ne se servoit point du *bombo*, du moins l'espèce du *bombo* qui étoit en usage, n'étoit que le trillo, dont nous parlerons plus bas.

Les figures simples qui alloient par sauts, étoient :

1°. Le saut simple, *salto semplice*.

2°. Les sauts composés, *salti composti*.

Les figures simples mêlées des trois précédentes, se réduisoient à trois.

1°. La *figura corta*.

2°. La *messauza*.

3°. La *figura suspirans*. voyez Figura corta, Messauza & Figura suspirans.

Il n'y avoit que deux figures flottantes :

1°. Le trillo.

2°. Le trilletto.

Les figures composées étoient encore subdivisées :

1°. En figures parcourant plusieurs notes.

2°. En figures flottantes.

3°. Enfin, en figures mêlées.

Les figures parcourant plusieurs notes, étoient :

1°. Le *circolo*.

2°. Toutes sortes de tirades, hors la *tirata mezza*.

3°. La *figura bombilans*.

4°. Le passage.

Il n'y avoit qu'une figure composée flottante; le *tremamento longo*.

La figure composée mêlée se réduisoit aussi à une seule, la *misti hanza composta*.

Quant aux figures silencieuses, il n'y en avoit qu'une qu'on appelloit pause.

On appelle encore aujourd'hui figure en musique, un certain nombre de notes qui forment, pour ainsi dire, un sens musical; mais moins marqué que celui de la phrase, qui est elle-même composée de figures, comme celle-ci l'est de notes. Il est clair que pour bien lire la musique, il faut savoir précisément où commence & finit chaque figure, afin de marquer par son jeu, ce commencement & cette fin ; sans cela l'exécution devient froide & trainante. (*M. de Castilhon.*)

Figure. *s. f.* Ce sont en général tous les signes usités dans la musique, pour marquer les sons, leur durée, les pauses &c. Originairement on ne se servoit que de points pour exprimer les sons, & leur durée étoit égale, comme dans le plein-chant, & c'est de-là que vient le mot contre-point. Vers l'an 1353, Jean de Murs, ou de Meurs, ou de Muris, inventa dit-on des *figures* pour marquer les différentes valeurs de notes, & c'est proprement ce qu'on appelle *figure*, en

Italien *figura*. Cependant le père Jumilhac, dans un ouvrage sur le chant ecclésiastique, intitulé *la science & la pratique du plain-chant*, &c. Paris 1673, lui conteste le mérite de son invention. Voici comme il s'exprime dans le chapitre IVe de la troisième partie, page 120.

« L'invention de cette variété de figures, & de leurs » valeurs est communément attribuée à Jean de Murs » docteur de Paris, qui vivoit vers l'an 1330, ainsi » qu'il se voit par un manuscrit de sa théorie, qui est » dans la bibliothèque de St. Victor de Paris, & par » ce que Gassendi en a écrit. Néanmoins il est beau- » coup plus vraisemblable qu'il n'en a pas tant été » l'auteur, que le collecteur & le compilateur, qui le » premier a le plus amplement & le plus méthodique- » ment laissé par écrit, ce qui se pratiquoit de son » tems dans la musique touchant la valeur des notes, » & la *perfection* ou *l'imperfection* de leurs tems, ainsi » qu'il paroît par les termes dont il use, en expliquant » ces choses dans la théorie de sa musique, dans la- » quelle il ne traite que des proportions qu'ont les » sons, étant comparés les uns aux autres, & que pour » cet effet il divise en trois parties. Dans la première » il parle des proportions des nombres en général, » dans la seconde des proportions des consonnances » & des intervalles, & dans la troisième des propor- » tions de la durée ou du tems de ces mêmes sons, & » des signes ou notes avec lesquels *on avoit coutume* » *de les marquer*. De sorte qu'avant le siècle de Jean » de Murs, il y avoit variété non-seulement dans les » tems & la mesure des sons, mais aussi dans les signes » ou notes qui en marquoient la valeur. »

Ce qui ajoûte à cette preuve, c'est qu'en parlant de la propriété des *figures* par rapport aux modes des tems, il rejette le sentiment de ceux qui disoient le contraire de ce qu'il établit. Il n'auroit eu personne d'un sentiment opposé au sien, s'il avoit créé l'objet dont il traite. Voici son passage :

FIGURA *est representatio vocis in aliquo modorum ordinata ; & per hoc patet, quod signare figuræ debent modos, et non è contrà ; licet quidam posuerint quod figura est representatio vocis secundùm suum modum.* (Joan. de Muris in musica theoriam.)

Ce mot exprime aussi plus particulièrement cette variété de valeurs, d'où naît l'agrément & le charme de la mélodie, & c'est delà que viennent les mots chant *figuré*, accompagnement *figuré*, &c.

Les pauses, les silences s'appellent *figures* muettes, *figure mute*. (*M. Framery.*)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux notes ou à l'harmonie : aux notes, comme dans ce mot *basse-figurée*, pour exprimer une basse dont les notes portant accord, sont subdivisées en plusieurs autres notes de moindre valeur (Voyez *basse-figurée*) : à l'harmonie, quand on emploie par supposition & dans une marche diatonique d'autres notes que celles qui forment l'accord. (Voyez *Harmonie figurée* & *Supposition.*) (*J. J. Rousseau.*)

* Voyez aussi au mot accompagnement, mon article Accompagnement *figuré*. (*M. Framery.*)

FIGURER. *v. a.* C'est passer plusieurs notes pour une ; c'est faire des doubles, des variations ; c'est ajouter des notes au chant, de quelque manière que ce soit : enfin c'est donner aux sons harmonieux une figure de mélodie, en les liant par d'autres sons intermédiaires. (Voyez *Double*, *Fleurtis*, *Harmonie-figurée.*) (*J. J. Rousseau.*)

FILER un son, c'est en chantant ménager sa voix, ensorte qu'on puisse le prolonger long-temps sans reprendre haleine. Il y a deux manières de *filer* un son : la première en le soutenant toujours également, ce qui se fait pour l'ordinaire sur les tenues où l'accompagnement travaille : la seconde en le renforçant, ce qui est plus usité dans les passages & roulades. La première manière demande plus de justesse, & les Italiens la préfèrent ; la seconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François. (*J. J. Rousseau.*)

* En Italie comme en France, on distingue soigneusement ce que Rousseau confond ici. Soutenir un son n'est pas la même chose que le *filer*. On soutient un son dans les tenues, au milieu des *rinforzando* d'orchestre. On le *file* dans les points d'arrêt, lorsque la voix s'entend seule & sans accompagnement. Dans ce cas, les Italiens, contre l'opinion de Rousseau, aiment non - seulement que les sons soient renforcés par gradations, mais qu'ils soient alternativemen enflés, diminués, & produisent diverses ondulations aussi long - temps que l'haleine peut le permettre. En cela, les Français commencent à les imiter. On *file* les sons quelquefois même lorsque l'accompagnement travaille, mais dans les *piano*. Si l'orchestre joue fort, un chanteur habile quitte le son pour reprendre haleine, en tenant toujours la bouche ouverte, comme si le son continuoit. Il ne le reprend qu'au moment où le *forte* est prêt de finir. C'est alors qu'il le *file* ou qu'il emploie son haleine à former différentes broderies. Il n'est donc pas vrai de dire que les Français aiment mieux les sons *filés*, & les Italiens les sons *soutenus*. (*M. Framery.*)

FILER *un son*. Remaquons en passant que *filer* des sons à la françoise, & sur-tout sur la voyelle *a*, est un excellent moyen de fortifier sa voix, & d'augmenter même son étendue. (*M. de Castilhon.*)

FIN. *s. f.* Ce mot se place quelquefois sur la finale de la première partie d'un rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'est sur cette finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez *Rondeau.*)

On n'emploie plus guères ce mot à cet usage, les François lui ayant substitué le point-final à l'exemple des Italiens. (Voyez *Point-final.*)

(*J. J. Rousseau.*)

FINAL, ALE, *adj.* Ce mot a, en musique, la même attribution qu'en grammaire; il signifie la chose qui finit, par laquelle on veut finir. Ainsi, on appelle point *final*, le signe qui indique la fin d'un morceau; cadence *finale*, celle qui termine une pièce de musique, ou au moins l'une des parties de cette pièce. Mais l'adjectif *final* se prend aussi quelquefois substantivement, & alors il varie de genre suivant sa différente acception, suivant celle du substantif auquel il s'applique, & que l'on sous-entend par ellypse. Ainsi, *final*, au masculin, un *final*, signifie une chose, & une *finale* en signifie une autre tout-à-fait différente : c'est ce que nous démontrerons avec plus d'étendue, après avoir fait connaître ce que c'est qu'un *final.*

(*M. Framery.*)

FINAL, *s. m.* C'est *un morceau* de musique, composé de plusieurs scènes successives, exécutées par un certain nombre de personnages, & par lequel finit ordinairement chaque acte des opera-bouffons modernes.

Les opera bouffons ne datent pas de plus loin que du commencement de ce siècle, ainsi que nous l'avons dit à ce mot. On commença par des intermèdes à deux voix, et alors chaque partie ou chaque acte se terminoit par un duo; on en fit à quatre & à cinq voix, & le *morceau final* étoit un *quatuor*, un *quinque;* car le poëte, pour fournir des effets de musique au compositeur, avoit toujours soin de ramener tous ses personnages en scène à la fin de chaque acte. Il en fut de même pour les *burlettes* à sept voix.

Avec deux ou trois personnages, il n'avoit guère été possible que la situation changeât, & que le compositeur pût varier ses mouvemens; mais dès qu'ils furent en plus grand nombre, on ne négligea pas cette idée heureuse. Le morceau commence par un monologue ou par un duo; un troisième interlocuteur paroît, & un nouveau sentiment s'introduit par sa présence. Ceux qui lui succèdent amènent autant d'incidens, jusqu'à ce qu'enfin tous ceux qui prennent part à l'action se trouvant réunis, le compositeur peut déployer toutes les richesses de l'harmonie, & produire ces effets qu'on n'obtient guère qu'avec un grand nombre de voix.

Depuis quelques années on a essayé en France de faire dans l'opera-comique, des *finals* à l'italienne; mais on ne paroît pas avoir encore atteint le point de perfection, & cela vient de l'attachement que nous avons pour les vraisemblances théâtrales, que nous préférons toujours à tout. On ne peut pas se dissimuler que ces scènes successives & nécessairement courtes, employées par les Italiens, qui n'y regardent pas de si près, peuvent rarement être amenées d'une manière naturelle; qu'il est également difficile, dans un grand nombre d'actions dramatiques, de réunir tous les personnages avant le dénouement. Souvent la seule arrivée de l'un d'eux suffiroit pour faire écrouler toute l'intrigue, & c'est à quoi nous ne manquons pas d'avoir égard.

Or si vous ne terminez pas votre *final* avec un grand nombre de personnages, vous ne pourrez produire les grands effets que l'on exige de ce genre de morceau. Le premier *final* du *roi Théodore*, quoique ce soit un chef-d'œuvre, fournit la preuve de ce j'avance ici. A la fin, chaque personnage défile l'un après l'autre; il ne reste plus en scène que Taddée, qui achève l'acte par un trait comique, & qui fait beaucoup rire, mais c'est l'acteur ou le poëte qui en ont tout l'honneur. Ce n'est plus que par souvenir que le musicien qui s'est sacrifié obtient l'entousiasme qu'il mérite. Il est vrai que dans le *final* que je cite, Paisiello ne s'est point oublié : il a eu grand soin de faire précéder cette dernière scène d'une *Strette*, la plus belle, peut-être, qui ait été jamais imaginée, (On va savoir ce que c'est qu'une Strette) & il a pu jouir de tout l'effet qu'elle a produit; mais enfin elle ne termine pas l'acte, elle ne donne pas ce *coup de fouet*, (Voyez *fouet.*) qui excite les bravos, les applaudissemens, ce fanatisme, dont les compositeurs sont si jaloux.

L'inconvénient qui résulte de l'autre reproche fait aux *finals* françois, celui de ne pas assez multiplier les scènes, est un défaut de variété. Si tous vos perpersonnages sont rassemblés au moment où le *final* commence, la situation sera presque nécessairement toujours la même, puisqu'aucun incident ne viendra la changer. Vous n'aurez donc à exprimer qu'un petit nombre de sentimens divers.

Ce n'est pas que les Italiens n'abusent aussi quelquefois de cette variété même. En commençant leurs *finals* trop tôt, en multipliant les scènes, pour les diversifier, ils ne produisent souvent qu'un papillotage d'allées & de venues sans motif, sans intérêt, et le morceau devient d'une longueur que des oreilles françoises ne sauroient supporter.

Il s'agit donc, pour faire un bon *final*, de saisir le point juste d'une durée convenable, tant pour chaque scène en particulier, que pour la totalité du morceau. Il faut établir, autant qu'il est possible, de l'opposition entre les divers mouvemens; qu'à un sentiment de tendresse, succède une gaité vive, ou quelqu'autre passion marquée; que les mouvemens à trois, à quatre, à sept voix soient adroitement entremêlés; que le rhythme des paroles, que celui de la musique, que la mesure, les tons, les modes changent fréquemment, sans pourtant porter ce précepte à l'excès; la variété des positions et des sentimens

doit, à cet égard, servir de guide. On a remarqué que les Italiens, qu'on n'accuse pas de trop moduler, réservent pour ces sortes de morceaux les passages savans d'un ton à l'autre; leur étendue se prête volontiers à ces enchaînemens de modulations.

Un final doit contenir au moins une *strette*; c'est par-là qu'ils finissent ordinairement. Une strette est un morceau où toutes les voix chantent ensemble, soit syllabiquement, soit par imitation & en contre-point figuré, mais toujours d'un mouvement vif & serré, d'où lui vient le mot de strette, en italien *stretta, étroite, serrée.* C'est-là que le compositeur déploie tout ce qu'il sait d'harmonie; c'est-là qu'il réunit tout ce qu'il connoît de moyens propres à faire de l'effet. Le poëte le seconde autant qu'il peut, en lui fournissant des tableaux, des comparaisons nouvelles. Ce sont le plus souvent des objets physiques qu'il lui donne à peindre. Les personnages qu'il qu'il a eu soin de mettre dans l'embarras & la confusion, disent qu'ils sont comme un vaisseau battu par la tempête, comme une forêt agitée par le sifflement des vents, ou bien ils sont comme une forge où battent une infinité de marteaux, ou comme une girouette qui tourne à tous les vents, &c. On sent que la source bornée de ces comparaisons, peu naturelles dans des momens passionnés, doit être bientôt épuisée; mais c'est au musicien à imaginer des manières nouvelles de les rendre. Nous ne les proposerons point aux poëtes & aux compositeurs françois. Ils sauront trouver dans la passion même des ressources plus fécondes, & sans doute on peut produire de grands effets sans avoir recours à ces lieux communs.

Jusqu'ici l'opera-bouffon est le seul genre qui ait paru susceptible d'admettre des *finals*; au moins l'opera sérieux n'en offre encore aucun exemple en Italie. En voici les raisons. Le style sérieux ne sauroit être, à beaucoup près, aussi varié que le style comique, & l'étendue que doivent avoir les *finals* pour produire un certain effet, exige impérieusement cette variété. Cette succession rapide de scènes & d'incidens paroit incompatible avec la dignité tragique; aussi voit-on dans quelques opera italiens, des morceaux d'ensemble à cinq & même à sept voix, mais ce ne sont pas des *finals*; au moins ils n'en ont pas la forme, puisque les mêmes personnages y sont du commencement à la fin, sans changer de situation.

Une raison plus forte, c'est que les *finals* sont particulièrement consacrés aux grands effets, & que ces effets s'obtiennent moins des voix que de l'orchestre. Or, l'opera sérieux est le vrai domaine des chanteurs; ils y veulent briller exclusivement. Ils ne souffriroient pas que le chant pût jamais être sacrifié à la symphonie, & c'est ce qui arrive souvent dans les *finals*. Il y a encore pour les Italiens une raison sans réplique, c'est que leurs opera sérieux n'admettent point de voix de basse-taille, & qu'on ne peut, sans cela, concevoir un morceau d'un véritable effet.

Pour nous, qui n'avons pas les mêmes difficultés à vaincre, nous qui avons d'excellens orchestres & très-peu de bons chanteurs, pourquoi n'essayerions-nous pas dans le genre sérieux des *finals*, semblables pour la forme à ceux de l'opera-bouffon italien, c'est-à-dire, composés de plusieurs scènes successives, & terminés par l'ensemble d'un grand nombre de voix? Il suffiroit, pour conserver la dignité du genre, que ces scènes ne fussent pas trop nombreuses, ni les allées & venues trop multipliées, les nuances des passions diverses, dont la tragédie même est susceptible, seroient une source assez féconde de variété.

Je vais maintenant déduire les motifs qui m'ont engagé à donner le genre masculin au mot *final*, lorsqu'il exprime *le* morceau destiné à terminer un acte. Je dois m'en justifier auprès de ceux qui, ne connoissant il y a douze ou quinze ans, ni le mot ni la chose, s'avisèrent d'appeler cette espèce de morceau *une finale*, uniquement parce qu'ils avoient l'habitude d'appeller *une finale* tout ce qui sert à finir.

Lorsque les bouffons italiens vinrent à Paris, en 1753, ils n'apportèrent que des intermèdes à deux & à trois voix: les *finals* n'existoient pas encore, ni pour l'Italie, ni pour nous. Lorsqu'ils y revinrent en 1778, la troupe étoit complette; ils exécutèrent des opera à sept, & par conséquent des *finals*. Le public les entendit avec un grand plaisir, mais sans savoir si le morceau, ou la réunion de morceaux qui terminoit chaque acte avoit un nom particulier. On donna entre autres, *Il Curioso Indiscreto* (autant que je puis m'en souvenir) opera d'Anfossi, dans lequel il trouvoit un *final* foible & sans effet. On imagina d'y en substituer un autre, & le directeur, qui n'en savoit pas d'avantage, fit afficher le lendemain, que tel jour on redonneroit Il Curioso Indiscretto, *avec la superbe finale de Paisiello.* De ce moment, les gens aussi peu instruits que ce directeur, crurent qu'il falloit dire *une finale*, comme l'avoit dit l'affiche.

Si l'analyse des locutions de la langue françoise ne s'y refusoit pas, ou si seulement ce mot n'offroit aucune équivoque, & que son genre pût être indifférent, je ne balancerois pas à me conformer à un usage que l'assentiment du plus grand nombre a, pour ainsi dire consacré. Mais le mot *final* au féminin, *une finale*, signifie déjà la dernière note d'un morceau de musique, la tonique, la note par laquelle on doit *finir*. Il signifie encore la dernière cadence, celle qui termine au moins une partie de ce morceau; & vous voulez encore nommer *une finale*, ce morceau composé de plusieurs scènes, par lequel finissent les actes d'un drame lyrique, quand

la logique de la langue françoiſe ne le permet pas!

Je n'ai pas cru cependant que ma ſeule autorité ſuffit pour ramener a la vérité ceux qui en ont été écartés par l'uſage. J'en ai ſoumis la déciſion à un excellent auteur, grammairien-philoſophe, à l'homme du monde qui a peut-être le mieux analyſé notre langue, à M. Domergue enfin, préſident de la ſociété délibérante de la langue françoiſe, & auteur du journal précieux où ſe conſervent les déciſions de cette ſociété. Sa réponſe, appuyée encore par celle de la ſociété même, a été favorable à mon opinion. J'inſère ici, avec ſon aveu, un extrait de ma lettre, & la réponſe qu'il y a faite.

Lettre de M. FRAMERY à l'auteur du journal de la Langue françoise.

Permettez-moi, monſieur, de vous préſenter l'une des queſtions que je deſirois vous ſoumettre, & que je ne puis plus différer.

J'ai une opinion prononcée ſur le genre que l'on doit donner au mot *final*, mais comme elle eſt contraire à l'opinion la plus généralement reçue, je deſire, ou d'être appuyé dans mes principes par un homme tel que vous, ou d'y renoncer d'après les bonnes raiſons que vous ne manquerez pas de me donner. Votre manière ordinaire d'analyſer la langue me garantit d'avance la certitude de votre déciſion.

Souffrez, monſieur, que je vous diſe, en cas que vous ne le ſachiez pas, que les mots « *final*, *finale*. » ſignifient pluſieurs choſes différentes en muſique. *Une finale*, au féminin, ſignifie la manière dont on finit un morceau de muſique : la cadence *finale*. Au contraire, le mot *final*, maſculin ſelon moi, ſignifie le morceau par lequel on finit un acte, ou l'ouvrage entier. Voici ſur quoi j'appuie l'obligation de faire ce mot maſculin. *Final* eſt évidemment un adjectif. Quand un adjectif ſe prend ſubſtantivement, ſon genre ne doit pas être arbitraire. Il eſt celui du ſubſtantif ſous-entendu; car c'eſt toujours par ellypſe qu'un adjectif devient ſubſtantif. Il en eſt de même des participes & des infinitifs des verbes qui ſe prennent quelquefois ſubſtantivement; ainſi, lorſqu'on dit le jaloux, la jalouſe; le penchant d'un coteau, la tangente d'un cercle; le ſublime, rendre la pareille; &, ſans ſortir de la muſique, le chromatique, le grave de la voix, la fondamentale, la ſenſible, &c. on ſous-entend toujours l'homme jaloux, la femme jalouſe, le côté penchant, la ligne tangente, le genre ſublime, rendre la choſe pareille, le genre chromatique, le côté grave; la baſſe fondamentale, la note ſenſible, & ce ſont ces ſubſtantifs qui déterminent le genre de l'adjectif mis à leur place ellyptiquement.

Or, le ſeul ſubſtantif qui puiſſe être attaché à l'adjectif *final*, dans le cas dont je parle, eſt morceau, comme dans le cas de *finale* au féminin, c'eſt celui de cadence. Je dis que le ſeul mot qu'on puiſſe ſous-entendre eſt morceau, car que ſeroit-ce ? Pièce n'eſt plus d'uſage; on ne dit plus une pièce de muſique, au moins en ce ſens. Ariette ne ſeroit pas juſte, car c'eſt toujours un morceau en dialogue. Scène ne convient pas davantage, car ce morceau eſt ordinairement compoſé de pluſieurs ſcènes ſucceſſives. Je ne vois aucun adjectif féminin qui puiſſe motiver ce genre donné au mot *final*.

Il y a quelques années que j'engageai cette diſcuſſion dans le journal de Paris. Je joignis à l'indication de ce principe pluſieurs conſidérations : 1°. Le mot *finale* au féminin, étant déja employé en muſique pour ſignifier terminaiſon, cadence, il étoit bon d'en changer le genre pour le diſtinguer, au moins dans une nouvelle acception. 2°. Ce mot, ainſi que la choſe, nous vient des Italiens. Pourquoi ne pas conſerver le genre qu'il y ont donné ? —— On me répondit, d'une manière victorieuſe, à ce dernier raiſonnement, que je n'avois donné que comme une ſimple et foible conſidération. On crut ſi bien avoir tout gagné, en me citant une foule de mots, qui, en paſſant de l'italien dans le françois, avoient changé de genre, qu'on ne ſe donna la peine ni de combattre mon principe, ni de détruire l'autre conſidération qui avoit une ſorte de poids.

Je ne crains pas une pareille légèreté de la part de M. Domergue. Vous avez trop médité notre langue, monſieur, vous la ſavez trop à fond, pour ne pas tirer de ſes principes même les raiſons qui vous feront appuyer ou rejeter mon opinion. Mon deſſein eſt, ſi vous le permettez, de faire imprimer votre réponſe dans le dictionnaire de muſique, à la ſuite du mot, que j'écrirai « *final* ou *finale* », ſelon que vous l'aurez décidé.

RÉPONSE.

CHER FRÈRE EN APOLLON,

Votre ſcupule ſur l'emploi des mots, & votre diſſertation ſur l'ellypſe vous honorent à mes yeux.

Vous avez parfaitement raiſon de nommer LE FINAL le morceau qui, en muſique termine un acte, ou même l'ouvrage. Employer le mot FINALE, c'eſt confondre deux choſes qu'il faut diſtinguer, *la finale*, c'eſt-à dire, la cadence qui termine une phrafe harmonique, et le morceau *final*, par où ſe termine une grande partie du tout ou le tout lui-même : morceau qui fait l'attente de l'auditeur, & qu'il s'apprête à louer ou à blâmer. Ecco un BEL FINALE, un CATTIVO FINALE, diſent les Italiens. Ils ſous-entendent PEZZO, morceau. Impatients d'arriver à l'idée modificative, qui devient pour eux l'idée principale, ils franchiſſent un mot qui retarderoit la marche rapide de l'eſprit, & refroidiroit l'expreſſion

du ſentiment; un mot, qui, d'abord employé pluſieurs fois, n'a plus beſoin de l'être, parce qu'il eſt facilement ſuppléé.

Mais, dira-t-on; « *le final* renferme une ellypſe qui n'a pas été préparée par l'emploi préalable d'un ſubſtantif maſculin, & c'eſt à tort que M. Framery veut qu'on ſous-entende morceau, qui n'a jamais formé avec final une phraſe pleine.»

Je réponds que l'ellypſe nous eſt arrivée toute faite de la langue italienne, avec laquelle le langage des muſiciens a tant de rapport. La muſique italienne, brillante & ſentimentale, a fixé l'attention des muſiciens françois. Ils ont lu *il finale* & ils ont dit *le final;* peut-être plus occupés de muſique que de grammaire, & de la choſe que du mot, n'ont-ils pas vu dans « *il finale*, *il pezzo finale* »; mais la réflexion fait voir que cette traduction littérale & d'inſtinct eſt une traduction logique & fondée en raiſon, puiſque pezzo ſignifie morceau, & que morceau, comme vous l'avez démontré, eſt le ſeul qu'on puiſſe raiſonnablement ſous-entendre.

Vous allez conſacrer cette expreſſion dans l'encyclopédie, mon cher frère en Apollon, & elle ne peut avoir de patron plus propre à la protéger, par la double influence de vos connoiſſances en muſique, & de votre ſagacité en grammaire.

Quant à l'objection qu'on vous a faite dans le journal de Paris, qu'un mot change ſouvent de genre, en paſſant d'une langue à un autre, elle eſt vraie des ſubſtantifs; c'eſt ainſi que chaleur, maſculin en latin, eſt féminin en françois; que le ſoleil, maſculin dans notre langue, eſt féminin en Allemand. Les genres des choſes n'étant pas indiqués par le ſexe, varient, au gré des analogies idiotiques. Mais les adjectifs ſubſtantivés, recevant la loi du ſuſtantif ſous-entendu, doivent néceſſairement repréſenter le genre de ce ſubſtantif. Or, ici, pezzo eſt ſous-entendu dans *il finale*, morceau eſt ſous-entendu dans *le final*; l'identité du genre, dans le ſubſtantif, commande l'identité du genre, dans l'adjectif ſubſtantivé.

Je conſens volontiers que ma lettre ſoit imprimée à la ſuite de la vôtre dans l'encyclopédie par ordre de matières, moins pour appuyer vos raiſons trop ſolides pour avoir beſoin d'étai, que parce que vous m'offrez une belle occaſion de ſatiſfaire mon amour-propre.

P. S. Je ne dois pas vous laiſſer ignorer, mon cher confrère, que j'ai lu votre lettre à la ſociété délibérante des amateurs de la langue françoiſe, & que le FINAL a été accueilli d'une voix unanime.

(*M. Framery.*)

FINAL. C'eſt de Naples que ſont ſorties la plupart des inventions muſicales, & les formes nouvelles dont la muſique théâtrale s'eſt enrichie dans ce ſiècle. *Leo*, *Vinci*, *Pergoleſi*, *Haſſe*, qui, né Saxon, étoit pourtant de leur école, quelques autres maîtres moins connus, parce qu'ils ne ſortirent point de Naples, & qu'ils ne mirent en muſique que des opera-bouffons napolitains, écrits dans une langue qui n'a de cours que dans le pays même, furent les véritables créateurs de la muſique de théâtre.

Parmi ces derniers, *Logroſcino*, totalement inconnu en France & dans une grande partie de l'Italie, mais dont on conſerve précieuſement à Naples un grand nombre d'ouvrages, fut un de ceux qui imaginèrent le plus, & qui contribuèrent davantage aux progrès & au développement de l'art. Ce fut lui qui le premier introduiſit à la fin des actes, au lieu des duos, des trios, des quatuors qui les avoient terminées juſques-là, des morceaux d'enſemble plus étendus, diviſés par le poëte en pluſieurs ſcènes, & par le muſicien en pluſieurs motifs, ou en retours différens du même motif, qui peignoient les changemens & les viciſſitudes de la ſituation des perſonnages. C'eſt ce qu'on nomma ſubſtantivement en italien *finale*, & ce qu'on doit appeler en françois un *final*.

M. Piccinni qui commençoit alors ſa carrière dramatique, né avec un génie inventif, imagina de marquer dans ces morceaux d'enſemble les changemens de ſcène & de ſituation par des changemens de mouvement & de meſure, & de donner par ce moyen au *final*, avec moins d'uniformité, plus de développemens & d'étendue. Après quelques eſſais heureux ſur le théâtre de Naples, ce fut à Rome en 1760, dans la *Buona Figliuola*, qu'il fit entendre cette nouvelle forme muſicale, avec toute ſon ingénieuſe & piquante variété. Les plaintes douces & touchantes de la *Cechina*, l'ironie maligne & jalouſe des deux petites payſannes, le dépit du marquis trompé par leurs caquets, la colère du jardinier *Mengotto*, & au milieu de toutes les perſécutions, toujours la *Cechina*, la bonne fille, proteſtant de ſon innocence, adreſſant ſes prières tantôt au ciel, tantôt à tous ces gens prévenus, qui ne l'écoutent pas. Ce tableau neuf & dramatique produiſit un effet ſurprenant, qu'il reproduit encore plus de trente ans après, même en Italie, toutes les fois que, ſeule de tous les opera-bouffons d'une époque ſi éloignée, la *Buona Figliuola* y reparoit ſur les théâtres.

Le ſecond *final* en fait encore davantage. Le bon cuiraſſier témoin du ſommeil agité de Cechina qu'il vient chercher au nom de ſon père, ſurpris par les deux petites peſtes villageoiſes qui en prennent une occaſion nouvelle de calomnier la pauvre bonne fille; les réponſes ironiques du marquis, ſeul dans le ſecret, & qui ſe moque des caqueteuſes; le trouble des autres perſonnages, & les nouveaux accens de la douleur de *Cechina*; voilà ce que les Romains entendirent avec raviſſement en 1760, & il faut avouer qu'on a plutôt l'oreille blâſée qu'exercée lorſqu'aujourd'hui l'on eſt inſenſible à de telles beautés.

Il faut remarquer que dans ces deux *finals* M. Piccinni n'a point paru chercher ce qu'on appelle des effets de musique ; le chant & l'orchestre n'y sont consacrés qu'à exprimer le sens des paroles ; le mouvement ne change que quand la scène l'exige, & la scène ne paroît pas changer pour amener le changement de mouvement & de mesure ; le poëte n'a mis à la fois sur le théâtre que les personnages que le cours de l'action y devoit amener. Tout est naturel & vrai, tout est vivant, animé : on croit voir une action réelle. C'est à quoi le même maître s'est toujours appliqué, dans ses opera-bouffons italiens, quoique dans la suite il ait donné à ses morceaux d'ensemble plus d'étendue & de développemens. La coupe variée de chaque *final*, & les nuances musicales qu'il y a répandues sont toujours dictées par la scène, par le caractère & la situation des acteurs. La partie instrumentale y est riche & abondante, mais elle ne domine pas, & l'on ne voit jamais dans le compositeur le dessein de produire des effets & des contrastes, quoiqu'il en produise toujours.

Quelques maîtres qui l'ont suivi, & qui avoient eu de grands succès, même avant qu'il eût quitté l'Italie, ont encore accru & développé davantage les formes & les dimensions du *final*. Mais peut-être ont-ils quelquefois passé le but. Dans leurs opera, tel de ces immenses morceaux de musique a presque l'étendue d'un acte. L'attention de l'oreille a peine à se soutenir si long-tems. Quelquefois les mouvemens y sont trop prolongés, &, ce qui est une très-grande faute au théâtre, les mêmes motifs ou desseins d'orchestre se répètent de la même manière, pour exprimer dans divers personnages des sentimens trop différens. Quelquefois ils sont trop diversifiés, & l'oreille dépaysée sans cesse par un rhythme nouveau, éprouve moins d'émotions que de secousses. Les acteurs paroissent & disparoissent, souvent sans autre motif que d'amener des parties du *final*, à un, à deux, à trois ou plusieurs voix ; & quand le compositeur a besoin d'eux tous ensemble pour frapper les grands coups, ils arrivent à la fois de tous les côtés comme pour chanter leur partie.

Ces grands coups réservés d'ordinaire pour terminer le *final*, sont trop souvent encore l'imitation de quelque objet physique, comparé tant bien que mal à la situation morale des acteurs. C'est la foudre, le tonnerre ; c'est la mer agitée, la terre qui tremble, le ciel qui s'obscurcit, la cloche qui sonne, le tambour qui bat, le moulin qui tourne. Tout cela produit des traits d'harmonie vocale, & des effets d'orchestre admirables. Mais ramenés sans cesse, presque dans tous les opera, à peu près dans le même sens & de la même manière, ces grandes explosions harmoniques, qui ont fait d'abord une sensation prodigieuse, commencent à paroître uniformes, & à faire naître une satiété, la plus dangereuse de toutes dans les arts, puisqu'étant produite par des moyens forts & compliqués, elle s'étend à la fois sur l'emploi de ces moyens, & sur celui des moyens plus simples & plus naturels dont-ils ont pris la place.

(*M. Ginguené.*)

FINALE. *s. f.* Principale corde du mode qu'on appelle aussi tonique, & sur laquelle l'air ou la pièce doit finir. (Voyez *Mode.*)

Quand on compose à plusieurs parties, & surtout des chœurs, il faut toujours que la basse tombe en finissant sur la note même de la *finale*. Les autres parties peuvent s'arrêter sur sa tierce ou sur sa quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une pièce, la tierce majeure à la *finale*, même en mode mineur ; mais cet usage a été trouvé de mauvais goût & tout à fait abandonné.

(*J. J. Rousseau.*)

FINI. C'est ainsi qu'on appelle un canon qui n'est pas une fugue perpétuelle, mais qui a une fin à laquelle toutes les parties se réunissent, après avoir chanté quelque tems les unes après les autres.

FIXE. *adj.* Cordes ou sons *fixes* ou stables. (Voyez *Son*, *Stable.*) (*J. J. Rousseau.*)

FLANDRE. (*Histoire de la Musique en*) Les musiciens flamands & françois ont été si souvent confondus ensemble dans les écrits sur la musique, imprimés en France, qu'il est devenu très-difficile de les distinguer. Louis Guicciardini, dans un ouvrage publié en 1556, (*Descrizione di tutti i paesi-bassi*) donna une liste de tous les musiciens nés dans les Pays-Bas, qui étoient alors dispersés dans toute l'Europe ; & l'on doit avouer que cette liste enlève aux françois plusieurs des grands maîtres qu'ils se sont accoutumés long-tems à regarder comme leurs compatriotes.

Il faut se souvenir, & l'on a trop souvent oublié que les Pays-Bas, long-tems indépendans, ou soumis, soit à l'Espagne, soit à l'Autriche, n'ont été conquis en partie que par Louis XIV, & que cette conquête ne peut nous donner le droit de regarder comme françois des artistes nés dans des villes antérieurement étrangères à la nation françoise.

Dès le XV^e^ siècle, la Flandre étoit en possession de ses manufactures & de son commerce, & comme les beaux arts sont enfans de l'abondance, & ne s'élèvent guère qu'au milieu des superflutés d'un peuple riche, il est naturel qu'ils aient prospéré à cette époque, sur-tout pendant les règnes de Charles V & de François I^er^. Non-seulement tous deux aimoient & encourageoient la musique, mais tous deux menoient une vie errante. Ils vivoient moins dans leurs capitales qu'ailleurs, & les arts les suivoient par-tout. On sera moins étonné du grand nombre de musiciens que produisirent les Pays-Bas, si l'on se rappelle que Bruxelles, Anvers, Mons, Cambray, &c. furent souvent le séjour de ces princes magnifiques.

L'influence des grands harmonistes flamands sur les progrès du contrepoint a été si grande, que ce seroit être injuste pour eux & pour le pays qui les vit naître, de ne pas consacrer ici quelques lignes à chacun d'eux.

Jean Tinctor, né en Flandre, étoit chapelain & maître de chapelle de Ferdinand d'Arragon, roi de Sicile & de Naples. C'est le plus ancien compositeur & théoricien flamand dont le nom se soit conservé. C'est aussi le premier auteur qui ait fait imprimer en Italie un *Traité de Contrepoint*. Il florissoit vers l'an 1474.

Jean Okenheim est le premier compositeur de musique en parties dont on ait conservé autre chose que le nom, & dont quelques productions aient échappé à l'oubli. Tout ce qu'on sait de sa vie c'est qu'il étoit né dans les Pays-Bas, & qu'il florissoit dans le XV[e] siècle. Il composa pour l'église beaucoup de musique très-savante, & eut un grand nombre de disciples, dont les talens & les hommages contribuèrent à augmenter sa réputation. Il en fut chéri & respecté pendant sa vie; & plusieurs d'entr'eux composèrent après sa mort des chants funèbres en son honneur. Tous les auteurs qui ont écrit sur la musique dans le siècle suivant ont parlé d'un motet d'Okenheim à 36 parties, mais sans aucun détail, & comme ne l'ayant connu que par tradition. *Glareanus* nous a conservé dans son *Decachordon* beaucoup de fragmens de ce maître. Ce sont pour la plupart des canons très-recherchés & très-savans, mais qui semblent presque tous avoir plutôt été faits pour le plaisir des yeux que pour celui des oreilles.

Josquin, nommé par les italiens *Josquino del Prato*, par les François Josquin Desprez, & en latin *Jodocus Pratensis*, fut le plus savant & le plus célèbre des élèves d'Okenheim. Les loix & les difficultés du canon, de la fugue, de l'augmentation, de la diminution, du renversement & de toutes les autres savantes inventions, regardées alors comme convenables à la musique vocale d'église, ne furent jamais mieux observées ou plus heureusement vaincues que par lui. On peut dire qu'il fut le père de l'harmonie moderne & l'inventeur de presque toutes les contextures ingénieuses des différentes parties, près de cent ans avant Palestrina, Orlande Lassus, & les autres fameux maîtres du XVI[e] siècle.

Guicciardini le compte parmi les musiciens flamands. Cependant l'addition constante de *Pratensis* ou *del Prato*, mise à son nom, sembleroit plutôt indiquer qu'il étoit natif de *Prato* en Toscane; la mention fréquente qu'en ont faite les auteurs italiens prouve au moins que s'il n'étoit pas né en Italie, il y a beaucoup vécu, & que ses ouvrages leur étoient très-familiers. Il avoit été dans sa jeunesse l'un des chanteurs de la chapelle du pape Sixte IV. Raison de plus pour croire qu'il étoit italien, qu'il apprit son art, ou du moins qu'il s'y perfectionna en Italie.

Après l'avoir quittée, il fut maître de chapelle de notre bon roi Louis XII, honneur qu'il ne reçut vraisemblablement qu'après s'être déja fait une grande réputation. La première fois qu'il vint faire son service à la cour, le roi lui promit un bénéfice, ce qui fait croire que Josquin étoit ecclésiastique. Ce prince, contre sa coutume, oublia sa promesse. Josquin souffrit quelque tems de cet oubli; mais enfin il s'avisa d'un singulier expédient pour rappeler à Louis XII ce qu'il lui avoit promis. Ayant reçu ordre de composer un morceau pour la chapelle, il choisit ce verset du pseaume CXIX: *Memor esto verbi tui servo tuo*. Il exprima ces mots d'une manière si suppliante & si parfaite, que le roi passa du plaisir que lui faisoit la musique au souvenir de ce que lui rappeloient ces paroles, & qu'il lui accorda sur le champ le bénéfice qu'il lui avoit promis. Josquin l'en remercia à sa manière, par un motet sur cet autre verset du même pseaume: *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine*.

Il avoit autant d'esprit & d'originalité que de génie pour la musique: mais toutes ses facultés étoient en quelque sorte devenues musicales, & c'étoit le plus souvent en musique qu'il exprimoit les saillies de son esprit. Pendant le long retardement de ce bénéfice qu'il attendoit de Louis XII, il pria un homme de la cour, très en faveur auprès du roi, de l'appuyer de son crédit, & d'intercéder pour lui. Cet homme encourageoit ses espérances par des protestations constantes de zèle & de service, & finissoit toujours en lui disant en langage du tems: *Laisse faire moi*. Josquin s'ennuya enfin de cette assurance vaine & infructueuse, & dans son ennui, trouvant du rapport entre l'éternel *laisse faire moi*, & les mots *la*, *sol*, *fa*, *re*, *mi*, il composa sur ces cinq notes une messe qui existe encore dans le muséum britannique, & qui est, dit-on, une composition admirable pour le tems.

Josquin paroît comme un géant parmi les musiciens de son siècle. Il semble avoir exercé sur eux une sorte de monarchie & de domination universelle. Ses ouvrages étoient aussi connus & aussi souvent exécutés dans l'Europe au commencement du XVI[e] siècle, que ceux de Rameau pouvoient l'être en France, ou ceux de Handel en Angleterre il y a quarante ans. Il fut le plus fertile comme le plus savant compositeur de son tems. Il a laissé un grand nombre de messes, mais surtout des motets qu'on admire encore, quoiqu'on ne les exécute plus, & qui méritent en effet d'être attentivement étudiés par ceux qui desirent de connoître quels ont été en musique les véritables inventeurs. Il mourut à Bruxelles, où l'on voit son tombeau dans l'église de Sainte Gudule.

Après Okenheim & Josquin, le premier contrepointiste du même siècle fut Jacob Hobrecht ou Obrecht: il étoit flamand. Il initia Erasme dans les secrets de son art. Glareanus, disciple d'Erasme, dit l'avoir souvent entendu citer Hobrecht comme un musicien

musicien qui n'avoit point eu de supérieur, & dire qu'il écrivoit avec une facilité si prodigieuse, qu'il avoit composé dans une seule nuit une messe excellente & admirée de tous les savans.

Un autre compositeur des plus fertiles de ce tems fut Pierre de la Rue, ou comme on l'appeloit en latin *Petrus Platensis*. Les uns le disent flamand, les autres françois, d'autres espagnol. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il fut en grande faveur dans les Pays-Bas auprès du prince Albert & de la princesse Isabelle, & qu'il publia à Anvers un recueil de musique, avec ce titre espagnol : *el Parnaso Espagnol de Madrigales y Villancicos a quatro, cinco y seis voces*, ce qui pourroit faire croire que l'espagnol étoit sa langue naturelle.

Jean Mouton est appelé françois par Glareanus, & flamand par Guichardin. Il passa la plus grande partie de sa vie au service de la cour de France, pendant les règnes de Louis XII & de François I. Il étoit disciple de Josquin, & fut maître d'Adrien Willaert, fondateur de l'école vénitienne. Il excella sur-tout dans les motets.

Voici quels furent après ces maîtres célèbres, les plus fameux musiciens de Flandre & des Pays-Bas, sans y comprendre Claude Goudimel ni Claude le Jeune, tous deux cependant nés hors de France, mais qui ayant passé dans ce royaume la plus grande partie de leur vie, & y étant morts, lui appartiennent à juste titre, & dont pour cette cause il sera parlé dans l'article FRANCE.

Verdelot paroît avoir été très-connu en Italie. Rabelais en parle, à la vérité, parmi les musiciens de sa connoissance en France, mais il est plus souvent question de lui dans les livres & les catalogues italiens de ce temps, que dans ceux de France. Zarlino, Pietro Pontio & d'autres, le citent souvent parmi les meilleurs compositeurs du XVI^e^ siècle. Plusieurs de ses ouvrages se sont conservés. L'harmonie en est pure, mais ils n'ont rien d'ailleurs qui s'élève au-dessus de la médiocrité, ni qui semble justifier jusqu'à un certain point la réputation de l'auteur. Il en faut dire autant de *Giachus Dewert*, de *Lepus Lupi*, de *Philip de Monte*, de *Peverinage*, de *Waelrant* & de *Verdonk*, qui florissoient à la même époque.

Nicolas *Gombert* ne doit point être mis dans la même classe; il fut élève de Josquin, & sa profonde connoissance de l'harmonie le rendit digne de ce grand maître. Il fut long-temps maître de chapelle de l'empereur Charles V, & il fournit une partie considérable de presque toutes les nombreuses collections de chansons & de motets, imprimés à Anvers & à Louvain, vers le milieu du XVI^e^ siècle. Il publia en outre des recueils de messes, de motets, de chansons à quatre, cinq & six parties.

Jacques *Arkadelt*, autre disciple de Josquin, paroît avoir passé la plus grande partie de sa vie en Italie : les premières éditions de ses œuvres, depuis 1539 jusqu'en 1575, furent toutes imprimées à Venise. Il en faut excepter un recueil publié à Lyon en 1572, sous le titre de *l'Excellence des chansons musicales*. Ses madrigaux furent reçus en Italie avec tant d'avidité qu'on en publia à Venise quatre livres dans une seule année 1541 : sa réputation dans ce genre y étoit si grande que, selon Adami, l'on mettoit souvent son nom aux productions des autres, pour en accélérer la vente.

Du Verdier & d'autres ont prétendu qu'il étoit françois, mais son maître & son nom semblent prouver le contraire. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il fut un excellent compositeur, & que pour le temps où il vécut, ses chants eurent un naturel, une douceur & une grace au-dessus du commun.

Les ouvrages de Jacket *Berchem*, ou comme l'appeloient les Italiens, chez qui il fut en grande faveur, de *Jachetto* ou *Giachetto* se trouvent principalement dans des collections de motets & de madrigaux publiés à Venise en 1539, 1543, 44 &c. L'une de ses productions les plus remarquables sur des paroles italiennes est une suite de 93 stances, choisies du Roland Furieux de l'Arioste, mises en musique à quatre parties, divisées en trois livres, & publiées a Venise vingt-huit ans après la mort de ce grand poète. En voici le titre : *primo, secondo, e terzo libro di capriccio di Jachetto Berchem, con la musica da lui composta sopra le stanze del furioso, novamente stampati e dati in luce. In venezia, appresso di Antonio Gardano*, 1561.

Jean *Richefort*, & selon les Italiens *Ricciaforte*, étoit connu de Glareanus qui en fait l'éloge dans son *Dodecachordon*. On trouve son nom dans des recueils de motets, imprimés dès 1519.

Thomas *Cricquillon* étoit au service de l'empereur Charles V, quelque tems après Gombert. Il publia un grand nombre d'ouvrages, tant séparés, que recueillis dans les nombreuses collections qui parurent dans les Pays-Bas sous le règne de cet empereur. Parmi ces collections, il y en a un grand nombre de chansons françoises.

Presque toute la musique profane à plusieurs parties, publiée en Italie dans le seizième siecle, portoit le nom de *madrigaux* ; celle qu'on publioit en Flandre & dans les Pays-Bas sur des paroles françoises, n'a eu que celui de *chansons*. Il y eut plus de vingt recueils de cette espèce, publiés à Anvers & à Louvain depuis 1544 jusqu'en 1555 par Tylman Susato & Pierre Phalese. Ces éditeurs étoient eux-mêmes de bons compositeurs, comme l'étoient dans le même siecle Rhaw à Wittemberg, Gardano & Scotto à Venise, Balard en France, Tallis & Bird en Angleterre.

Jean *Le Coick* ou le Coq, & Jean *Cortois* ou Courtois composèrent aussi plusieurs des morceaux qui se

trouvent dans ces collections. On y remarque une science profonde du contrepoint, des fugues & des canons renversés de toute espèce, & l'on appeloit cela des chansons.

Cornelius Canis, dont le nom paroît aussi très-souvent dans les collections de Louvain & d'Anvers, est auteur de plusieurs canons, non-seulement ingénieusement construits, mais d'une exécution agréable; on y voit qu'en s'occupant des recherches & des combinaisons du contrepoint, il ne négligeoit pas entièrement la mélodie.

Jacob Clemens non papa, fut premier maître de chapelle de Charles V. Il laissa sept livres de motets & une messe des morts. Son style est clair, son harmonie pure, ses sujets de fugue & d'imitation simples & naturels. Il y a peu de ses morceaux où l'on ne distingue quelques beautés, quelques nouveautés remarquables. Ses chansons françoises ont en général un chant plus agréable & un meilleur style que celles des autres maîtres du même tems, qui se trouvent dans les mêmes recueils.

Pierre Manchicourt né à Bethune en Artois, ville qui ne fut prise par les françois qu'en 1645; *Josquin Baston*, *Pierre Heylan*, *Jacob de Kerl*, sont encore au nombre des bons compositeurs qui se distinguèrent pendant ce siècle en Flandre & dans les Pays-Bas. Les deux suivans méritent une mention particulière.

Cyprian Rore, l'un des compositeurs les plus volumineux & les plus renommés du seizième siècle, étoit né à Mechlin en Flandre en 1516. Il fut élève d'*Adrien Willaert*. Il passa une partie de sa vie en Italie, où il se fit une grande réputation. Après avoir été successivement maître de chapelle du duc de Ferrare, de la république de Venise, où il précéda immédiatement le célèbre Zarlin, & du duc de Parme; il mourut à la cour de ce dernier prince, en 1565, âgé de 49 ans. Il publia un grand nombre des motets, de madrigaux & de messes, imprimés tant à Louvain qu'à Venise. On lit encore l'épitaphe suivante sur son tombeau, dans la grande église de Parme:

Cypriano Roro, Flandro,
Artis musicæ
Viro omnium peritissimo,
Cujus nomen famaque,
Nec vetustate obrui,
Nec oblivione deleri poterit,
Herculis ferrariensis Ducis II,
Deindè venetorum,
Postremò
Octavii farnesii Parmæ & Placentiæ
Ducis II. Chori Præfecto,
Lodovicus frater, fil. & hæredes
Mæstissimi posuerunt.
Obiit anno M. D. LXV. *ætatis* XLIX.

Orlande Lassus, ou comme disent les Italiens *Orlando di Lasso*, né à Mons en Hainaut en 1520, égala en génie, en savoir & en réputation son contemporain Cyprian Rore: non-seulement il passa comme lui plusieurs années en Italie; mais il y reçut même son éducation musicale, y ayant été transporté par surprise, lorsqu'il étoit encore enfant, à cause de la beauté de sa voix. L'historien de Thou qui place Orlande parmi les hommes illustres de son temps, dit qu'il suivit le prince Ferdinand de Gonzague à Milan, à Naples & en Sicile. Il alla ensuite à Rome, où il apprit la musique pendant deux ans. Il voyagea dans différentes parties de l'Italie & de la France avec Jules César de Brancas: enfin étant retourné en Flandre, il resta plusieurs années à Anvers jusqu'à ce qu'étant invité par le duc de Bavière à se rendre à Munich, il se fixa dans cette cour & s'y maria. Il reçut ensuite une autre invitation, accompagnée de magnifiques promesses de la part du roi Charles IX, qui lui proposoit la place de maître & de directeur de sa musique. Il accepta, mais il fut arrêté sur la route de Paris, par la nouvelle de la mort de ce monarque. Il retourna à Munich, & y resta jusqu'à sa mort qui arriva en 1593.

Sa réputation étoit telle qu'on disoit de lui:

Hic ille Orlandus Lassum qui recreat orbem.

Comme il vécut très-vieux, & qu'il ne laissa jamais oisive la fertilité de son génie, le nombre de ses compositions surpassa même celui des ouvrages de Palestrina. On compte de lui plus de cinquante œuvres, de messes, de motets, de passions, de Pseaumes & de chansons Latines, Italiennes, Allemandes, Françoises, imprimées en Italie, en Allemagne, en France, & dans les Pays-Bas.

Si l'on vouloit comparer le style de Cyprian Rore & d'Orlande Lassus avec celui de Palestrina, il semble que voici la différence spécifique qu'on y pourroit trouver. Les deux Flamands, ayant passé la plus grande partie de leur vie dans les cours des princes, avoient acquis un style plus léger & un genre de mélodie plus propre à la musique profane que Palestrina, qui résidant toujours à Rome, & écrivant principalement pour l'église, a dans toutes ses productions une gravité naturelle qui le caractérise. Mais aussi les compositions à *Capella* de Cyprian & d'Orlande sont très-inférieures en ce point, à celles de Palestrina. En s'efforçant d'être graves, souvent ils ne sont que pesans; & tandis que la dignité du Romain est sans affectation & sans effort, ils ne semblent souvent élevés que sur des échasses. C'étoient cependant deux grands maîtres en harmonie; & hors de l'église, ils préparèrent les couleurs, & fournirent à la palette des musiciens plusieurs nouvelles teintes d'harmonie & de modulation, qui furent d'un grand usage aux compositeurs qui vinrent après eux.

Ces deux habiles maîtres furent les premiers qui hazardèrent ce que nous appellons des passages chromatiques, & qui employèrent dans le cours d'un morceau des dièses & des bémols accidentels. Leurs

madrigaux & leurs chanſons ſont remplis de tentatives & de hardieſſes, dont une partie ſeroit aujourd'hui rude & inſupportable à nos oreilles, & dont l'autre eſt devenue triviale par le fréquent uſage qu'en ont fait leurs imitateurs.

Orlande Laſſus laiſſa deux fils, Ferdinand & Rodolphe, qui furent muſiciens de Maximilien duc de Bavière, l'un maître de chapelle, l'autre organiſte. Ils recueillirent tous les motets de leur père, publiés pendant ſa vie, ou reſtés en manuſcrit après ſa mort; & ils les firent imprimer magnifiquement en 1604, en ſept volumes grand in-folio. Le ſort de cette édition ne répondit point à leur eſpérance. Le goût de muſique avoit changé, & les oreilles habituées à un nouveau genre, trouvèrent vieux & ſurannê ce qu'elles avoient admiré peu d'années auparavant.

Depuis cette époque, la Flandre ceſſa d'avoir une école particulière de muſique; & ſi elle eut encore des compoſiteurs célèbres, ils doivent-être claſſés parmi ceux de l'école Allemande ou de l'école Françoiſe. (*M. Ginguené.*)

FLATTÉ. *ſ. m.* Agrément du chant françois, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 160. au mot *Flatté.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

* Cet agrément de l'ancien chant François, n'eſt plus d'uſage aujourd'hui, ou du moins on l'écrit en notes. (*M. Framery.*)

Fleuri. Chant *fleuri*, contrepoint *fleuri*, c'eſt celui qui eſt rempli d'un grand nombre de *diminutions* & d'ornemens. Le contrepoint *fleuri* eſt extrêmement difficile, en ce qu'il faut que toutes les parties chantent, ſans cependant ſe nuire l'une à l'autre. L'art conſiſte à les enchaîner ſi bien, que chaque fleurtis ou groupe de chant ſe faſſe entendre ſeul & ſucceſſivement. On appelle auſſi cadence *fleurie*, celle dont la pénultieme note eſt diviſée en pluſieurs petites valeurs. (*M. Framery.*)

FLEURTIS *ſ. m.* Sorte de contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou note ſur note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un chant trop ſimple. Ce mot eſt vieilli en tout ſens. (Voyez *Broderies*, *Doubles*, *Variations*, *Paſſages.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Le contrepoint appellé *fleurtis*, eſt ce que les Italiens appellent contrepoint fleuri. *Contrapunto fiorito.* (Voyez *contrepoint fleuri.*)

FLUTE. L'invention de la *flûte*, que les Poëtes attribuent à Apollon, à Pallas, à Mercure, à Pan, fait aſſez voir que ſon uſage eſt de la plus ancienne antiquité. Alexandre Polihyſtor aſſure que Hyagnis fut le plus ancien joueur de *flûte*, & qu'il fut ſuccédé par Marſyas & par Olympe premier du nom, lequel apprit aux Grecs l'art de toucher les inſtrumens à cordes. Selon Athenée, un certain Seiritès, Numide, inventa la *flûte* à une ſeule tige; Silène celle qui en a pluſieurs, & Marſyas la *flûte* de Roſeau, qui s'unit avec la lyre.

Quoiqu'il en ſoit, la paſſion de la muſique répandue par-tout, fut non-ſeulement cauſe qu'on goûta beaucoup le jeu de la *flûte*, mais de plus, qu'on en multiplia ſingulièrement la forme. Il y en avoit de courbes, de longues, de petites, de moyennes, de ſimples, de doubles, de gauche, de droites, d'égales, d'inégales, &c. On fit de ces inſtrumens de tout bois & de toute matière. Enfin les mêmes *flûtes* avoient différens noms chez divers peuples. Par exemple, la *flûte* courbe de Phrygie étoit la même que le *Tityrion* des Grecs d'Italie, ou que le Phaution des Egyptiens, qu'on appeloit *Monaule.*

Les *flûtes* courbes ſont au rang des plus anciennes. Telles ſont, celles de la table d'Iſis; la gyngrine lugubre, ou la phénicienne, longue d'une palme meſurée dans toute ſon étendue, étoient encore de ce genre. Parmi les *flûtes* moyennes, Ariſtide le muſicien met la pythique & les *flûtes* de chœur. Pauſanias parle des *flûtes* argiennes & béotiennes. Il eſt encore fait mention, dans quelques auteurs, de la *flûte* hermiope, qu'Anacréon appelle *tendre*; de la *lyſiade*, de la cythariſtrie, des *flûtes* précentoriennes, corinthiennes, égyptiennes, virginales, milviennes & de tant d'autres, dont nous ne pouvons nous former d'idée juſte, & qu'il faudroit avoir vues, pour en parler pertinemment. On ſait que M. Lefevre déſeſpérant d'y rien débrouiller, couronna ſes veilles pénibles ſur cette matière par faire des vers latins, pour louer Minerve de ce qu'elle avoit jeté la *flûte* dans l'eau, & pour maudire ceux qui l'en avoient retirée.

Mais loin d'imiter M. Lefevre, je crois qu'on doit au moins tâcher d'expliquer ce que les anciens entendent par les *flûtes* égales & inégales, les *flûtes* droites & gauches, les *flûtes* ſarranes, phrygiennes, lydiennes, *tibiæ pares & impares*, *tibiæ dextræ & ſiniſtræ*, *tibiæ ſarranæ phrygiæ*, *lydicæ*. &c. dont il eſt ſouvent fait mention dans les comiques, parce que la connaiſſance de ce point de littérature eſt néceſſaire pour entendre les titres des pièces dramatiques qui ſe jouoient à Rome. Voici donc ce qu'on a dit peut-être de plus vraiſemblable & de plus ingénieux pour éclaircir ce point d'antiquité.

Dans les comédies romaines qu'on repréſentoit ſur le théâtre public, les joueurs de *flûtes* jouoient toujours de deux *flûtes* à la fois. Celle qu'ils touchoient de la main droite étoit appelée *droite* par cette raiſon; & celle qu'ils touchoient de la gauche, étoit appelée gauche, par conſéquent. La première n'avoit que peu de trous, & rendoit un ſon grave; la gauche en avoit pluſieurs & rendoit un ſon plus clair & plus aigu. Quand les muſiciens jouoient de ces

deux *flûtes*, de différent ſon, on diſoit que la pièce avoit avoit été jouée *tibiis imparibus*, avec les *flûtes* inégales, ou *tibiis dextris & ſiniſtris*, avec les *flûtes* droites & gauches: & quand ils jouoient de deux *flûtes* de même ſon, de deux droites ou de deux gauches, comme cela arrivoit ſouvent, on diſoit que la pièce avoit été jouée *tibiis paribus dextris*, avec des *flûtes* égales droites, ſi c'étoit avec celle du ſon grave; ou *tibiis paribus ſiniſtris*, avec des *flûtes* égales gauches, ſi c'étoit avec des *flûtes* de ſon aigu.

Une même pièce n'étoit pas toujours jouée avec les mêmes *flûtes*, ni avec les mêmes modes; cela changeoit fort ſouvent; il arrivoit peut-être auſſi que ce changement ſe faiſoit quelquefois dans la même repréſentation, & qu'à chaque intermède on changeoit de *flûtes*; qu'à l'un on prenoit les *flûtes* droites & à l'autre, les gauches ſucceſſivement. Donat prétend que quand le ſujet de la pièce étoit grave & ſérieux, on ne ſe ſervoit que des *flûtes* égales droites, que l'on appeloit auſſi *lydiennes*, & qui avoient le ſon grave; que quand le ſujet étoit fort enjoué, on ne ſe ſervoit que des *flûtes* égales gauches, qui étoient appelées *tyriennes* ou *ſarranes*, qui avoient le ſon aigu, & par conſéquent plus propre à la joie; enfin que quand le ſujet étoit mêlé de l'enjoué & du ſérieux, on prenoit les *flûtes* inégales, c'eſt-à-dire, la droite & la gauche, qu'on nommoit *phrygiennes*.

Madame Dacier eſt au contraire perſuadée que ce n'étoit point du tout le ſujet des pièces qui régloit la muſique, dans l'occaſion où elles étoient repréſentées. En effet, il auroit été impertinent qu'une pièce faite pour honorer des funérailles, eût eu une muſique enjouée; c'eſt pourquoi, quand les Adelphes de Térence furent joués la première fois, ils le furent *tibiis lydiis*, avec les *flûtes* lydiennes, c'eſt-à-dire, avec deux *flûtes* droites; & quand ils furent joués pour des occaſions de joie & de divertiſſement, ce fut *tibiis ſarranis*, avec les *flûtes* gauches. Ainſi, quand une pièce étoit jouée pendant les grandes fêtes, comme la joie & la religion s'y trouvoient mêlées, c'étoit ordinairement avec les *flûtes* inégales; ou une fois avec deux droites & enſuite avec deux gauches, ou bien en les prenant alternativement à chaque intermède.

Au reſte, ceux qui jouoient de la *flûte* pour le théâtre ſe mettoient autour de la bouche une eſpèce de ligature ou bandage, composé de pluſieurs courroies qu'ils lioient derrière la tête, afin que leurs joues ne paruſſent pas enflées, & qu'ils puſſent mieux gouverner leur haleine, & la rendre plus douce. C'eſt cette ligature que les Grecs appeloient Φορβειαν, Sophocle en parle, quand il dit :

> Φύσᾳ γὰρ ἐ, σμικροῖσιν αὐλίσκοις ἔτι,
> Αλλ' ἀργίριαις φύσαισι φορβειας ἄτερ.

« Il ne ſouffle plus dans des petites *flûtes*, mais dans des ſoufflets épouvantables & ſans bandages. » Ce que Cicéron applique heureuſement à Pompée, pour marquer qu'il ne gardoit plus de meſure & qu'il ne ſongeoit plus à modérer ſon ambition. Il eſt parlé du bandage Φορβειὰ autrement appelé Περιστόμιον dans Plutarque, dans le Scholiaſtes d'Ariſtophane & ailleurs, & l'on en voit la figure ſur quelques anciens monumens.

La *flûte* n'étoit pas bornée au ſeul théâtre; elle entroit dans la plupart des autres ſpectacles, & des cérémonies grecques & romaines; dans celle des noces, des expiations, des ſacrifices & ſur-tout dans celle des funérailles. Accoutumée de tout temps aux ſanglots de ces femmes gagnées, qui poſſédoient l'art de pleurer ſans affliction; elle ne pouvoit manquer de former la principale muſique des pompes funèbres. A celle du jeune Archémore fils de Licurgue, c'eſt la *flûte* qui donne le ſignal, & ce ton des lamentations. Dans les fêtes d'Adonis, on ſe ſervoit auſſi de la *flûte*, & l'on y ajoutoit ces mots lugubres, *αἲ αἲ τον Αδωνιν* hélas! hélas! Adonis! mots qui convenoient parfaitement à la triſteſſe de ces fêtes.

Les Romains, en vertu d'une loi très-ancienne, & que Cicéron nous a conſervée, employèrent la *flûte* au même uſage. Elle ſe faiſoit entendre dans les pompes funèbres des empereurs, des grands, & des particuliers, de quelqu'âge & de quelque qualité qu'ils fuſſent; car dans toutes leurs funérailles on chantoit de ces chants lugubres, appelés *nœniæ*, qui demandoient néceſſairement l'accompagnement des *flûtes*; c'eſt encore pour la même raiſon qu'on diſoit en proverbe, *jam licet ad tibicines mittas*, envoyez chercher les joueurs de *flûtes*, pour marquer qu'un malade étoit déſeſpéré, & qu'il n'avoit plus qu'un moment à vivre; expreſſion proverbiale, que Circé emploie aſſez plaiſamment dans les reproches qu'elle fait à Polienos, ſur ſon impuiſſance. (Voyez *Petron.*)

Puiſque la *flûte* ſervoit à des cérémonies de différente nature, il falloit bien qu'on eût trouvé l'art d'en ajuſter les ſons à ces diverſes cérémonies, & cet art fut imaginé de très-bonne heure. Nous liſons dans Plutarque que Clonas fut le premier auteur des nomes ou des airs de *flûte*. Les principaux qu'il inventa, & qui furent extrêmement perfectionnés après lui, ſont l'Apothétos, le Schoénion, le Trimelés, l'Elégiaque, le Comarchies, le Cépionien & le Déios. Expliquons tous ces mots énigmatiques, qu'on trouve ſi ſouvent dans les anciens auteurs.

L'air *Apothétos* étoit un air majeſtueux, réſervé pour les grandes fêtes & les cérémonies d'éclat.

L'air *Schoénion*, dont Pollux & Héſychius parlent beaucoup, devoit ce nom au caractère de muſique & de poëſie, dans lequel il étoit compoſé; caractère qui, ſelon Caſaubon, avoit quelque choſe de mou, de flexible, & pour ainſi dire d'efféminé.

L'air *Trimelés* étoit partagé en trois ſtrophes ou

couplets. La première strophe se jouoit sur le mode Dorien ; la seconde sur le Phrygien ; la troisième sur le Lydien , & c'est de ces trois changemens de modes que cet air tiroit son nom, comme qui diroit *air à trois modes* ; c'est à quoi répondroit précisément dans notre musique, un air à trois couplets , dont le premier seroit composé en *C sol ut* , le second en *d la re* , le troisième en *e si mi.*

L'air *Elégiatique* ou *Plaintif*, s'entend assez.

L'air *Comarchios* ou *Bachique* , avoit le premier rang parmi ceux que l'on jouoit dans les festins & dans les assemblées de débauches , auxquelles présidoit le dieu Comus.

L'air *Cépion* empruntoit son nom de son auteur , élève de Terpandre, qui s'étoit signalé dans les airs pour la *flûte* & pour la Cithare: mais on ignore quel étoit le caractère distinctif de l'air Cépionien.

L'air *Deios* semble signifier un air *craintif* & *timide.*

Outre les airs de *flûte* que nous venons de donner , Olympe, Phrygien d'origine , composa sur cet instrument , à l'honneur d'Apollon , l'air appelé *Polycéphale* , ou *à plusieurs têtes* ; Pindare en fait Pallas l'inventrice , pour imiter le gémissemens des sœurs de Méduse , après que Persée leur eût coupé la tête. Comme les serpens qui couvroient la tête de Méduse étoient censés siffler sur différens tons , la *flûte* imitoit cette variété de sifflement.

Les auteurs parlent aussi de l'air *Harmatios*, c'est-à-dire, *du Char.* Hésichius prétend que cet air prit ce nom de son jeu , qui lui faisoit imiter la rapidité ou le mouvement d'un char.

L'air *Arthien* est célébré dans Homère, dans Aristophane, dans Hérodote, dans Plutarque & autres. La modulation en étoit élevée , & le rythme plein de vivacité, ce qui le rendoit d'un grand usage dans la guerre , pour encourager les troupes. C'est sur ce haut ton que crie la discorde dans Homère, pour exciter les Grecs au combat. C'étoit , comme nous le dirons bientôt , en jouant ce même air sur la *flûte*, que Timothée le Thébain faisoit courir Alexandre aux armes. C'étoit au rapport d'Hérodote, le mode *Arthien* que chantoit Arion, sur la poupe du vaisseau, d'où il se précipita dans la mer.

Enfin l'on met au nombre des principaux airs de *flûte* , le *Cradias* , c'est-à-dire, *l'air du figuier* , qu'on jouoit pendant la marche des victimes expiatoires , dans les Tragédies d'Athènes. Il y avoit dans ces fêtes deux victimes expiatoires , qu'on frappoit pendant la marche avec des branches de figuier sauvage. Ainsi le nom de *Cradias* est tiré de Κράδη *branche de figuier.*

Comme il n'étoit plus permis de rien changer dans le jeu des airs de *flûte* , soit pour l'harmonie , soit pour la cadence , & que les musiciens avoient grand soin de conserver à chacun de ces airs le ton qui lui étoit propre, de - là vient qu'on appeloit leurs chants *nomes* , c'est-à-dire , *loi* , *modele* , parce qu'ils avoient tous différens tons qui leur étoient affectés , & qui servoient de regles invariables, dont on ne devoit point s'écarter.

On eut d'autant plus de soin de s'y conformer, qu'on ne manqua pas d'attribuer à l'excellence de quelques-uns de ces airs , des effets sur renans pour animer ou calmer les passions des hommes (Voyez *Effets de la musique.*)

Mais c'est assez parler des *flûtes* anciennes , de leurs dénominations , de la variété de leurs airs , de leurs usages , & de leurs effets. On trouvera cette matiere discutée plus à fond dans les ouvrages de Meursius & de Gaspard Bartholin , *de tibiis veterum* , & dans le *dialogue* de Plutarque sur la musique traduits en françois , avec les savantes remarques de M. Burette, qui ornent les mémoires de l'académie royale des inscriptions. (*M. de Jaucourt.*)

FLUTE DOUBLE. La *flûte double* , ou la *flûte à deux tiges* étoit un instrument domestique, en usage chez les anciens , & sur laquelle le musicien seul pouvoit exécuter une sorte de concert.

La *double flûte* étoit composée de deux *flûtes* unies, de manière qu'elles n'avoient ordinairement qu'une embouchure commune pour les deux tuyaux. Ces *flûtes* étoient égales , ou inégales , soit pour la longueur , soit pour le diametre ou la grosseur. Les *flûtes* égales rendoient un même son ; les inégales rendoient des sons différens , l'un grave , & l'autre aigu. La symphonie qui résultoit des deux *flûtes* égales étoit , ou l'unisson, lorsque les deux mains du joueur touchoient en même-temps les mêmes trous sur chaque *flûte* , ou la tierce, lorsque les deux mains touchoient différens trous. La diversité des sons , produite par l'inégalité des *flûtes* ne pouvoit être que de deux especes, suivant que ces *flûtes* étoient à l'octave , ou seulement à la tierce; & dans l'un ou l'autre cas , les mains du joueur touchoient en même - temps les mêmes trous sur chaque *flûte* , & formoient , par conséquent un concert , ou à l'octave , ou à la tierce.

Au reste, Apulée dans ses *Florides* , attribue à Hyagnis l'invention de la *double flûte*. Cet Hyagnis étoit père de Marsias , & passe généralement pour l'inventeur de l'harmonie phrygienne. Il florissoit à Célènes, ville de phrygie , la 124 e. année de la Chronique de Pares , 1506 ans avant J. C.
(*M. de Jaucourt.*).

FLUTES *des anciens.* L'invention de cet instrument se perd dans la plus haute antiquité , & dans les tems où il n'y avoit d'autre histoire que la fable. Il est donc impossible de savoir au juste son origine.

On en distingua plusieurs espèces, qui eurent différens noms, selon leurs diverses formes & les diverses matières dont elles étoient composées. *Avena* ne fut d'abord qu'un simple tuyau d'avoine; *Calamus*, qu'un roseau creux; *Syrinx* ou *Fistula*, un certain nombre de roseaux de différentes longueurs unis ensemble. Ces simples instrumens précédèrent l'invention des trous, par le moyen desquels un seul tuyau peut rendre plusieurs sons. *Tibia* étoit originairement une flûte composée de l'os de la jambe d'un animal. Il semble qu'en général, les instrumens à vent furent faits pendant long-tems des matières que la nature avoit creusées elle-même, avant qu'on eût découvert l'art de percer les flûtes. Quand ce procédé fut connu, on les fit de buis, de laurier, de cuivre, d'argent & même d'or.

On trouve au titre des comédies de Térence, que ces pièces étoient représentées au son des flûtes, & que ces flûtes étoient, *pares*, *impares*, *dextræ*, *sinistræ*, égales ou inégales, droites ou gauches.

L'Andrienne fut accompagnée avec des flûtes égales, droites & gauches, *tibiis paribus*, *dextris & sinistris*; l'Eunuque avec deux flûtes, l'une droite & l'autre gauche, *tibiis duabus*, *dextrâ & sinistrâ*; *l'heautontimorumenos*, ou le bourreau de lui même, d'abord avec des flûtes inégales, ensuite avec deux droites, *primùm tibiis imparibus*, *deindè duabus dextris*; les Adelphes, avec des flûtes Tyriennes, *tibiis sarranis*; le Phormion avec des flûtes égales, & l'Hecyre avec des flûtes inégales.

Ces flûtes ont fort embarrassé les savans interprêtes de Térence. Donat, Le Févre & sa fille madame Dacier, se sont efforcés de les expliquer. Les joueurs de flûte, jouoient toujours de deux flûtes à la fois. Ils se mettoient autour de la bouche, une espèce de ligature ou bandage, composé de plusieurs courroyes qu'ils lioient derrière la tête, afin que leurs joues ne parussent pas trop enflées, & qu'ils pussent mieux gouverner leur souffle. On nommoit flûtes *droites*, celles qu'ils tenoient de la main droite, & flûtes *gauches*, celles qu'ils tenoient de la gauche. La flûte droite avoit peu de trous & rendoit un son grave: la gauche en avoit plusieurs, & rendoit un son plus aigu. Quand les musiciens jouoient de ces deux flûtes de son différent, on disoit que la pièce avoit été jouée *tibiis imparibus* ou *tibiis dextris & sinistris*. Quand ils jouoient de deux flûtes de même son, l'on disoit que la pièce avoit été jouée *tibiis paribus dextris*, si c'étoit avec celles du son grave, ou *tibiis paribus sinistris*, si c'étoit avec les flûtes de son aigu.

Lorsqu'on voit, au titre, qu'une pièce avoit été jouée *tibiis paribus*, *dextris & sinistris*; cela ne doit pas être entendu d'une seule représentation, mais de plusieurs représentations différentes: *neque enim*, dit Donat, *omnia iisdem modis in uno cantico agebantur*, *sed sæpè mutatis*, *ut significant qui tres numeros in comœdiis ponunt* M. M. C., *qui tres continent Mutatis Modis Cantici*, c'est-à-dire: « car la même pièce n'étoit pas toujours exécutée avec la même musique ou les mêmes modes: mais on en changeoit souvent, & c'est ce qu'on a voulu désigner en plaçant à la tête des comédies ces trois signes M. M. C., lesquels signifient *Mutatis Modis Cantici*, les modes du chant ou la musique de la pièce étant changés. » On mettoit ces trois marques sous la liste des personnages, comme l'assure le même commentateur, qui avoit vu des manuscrits où étoient ces trois marques, & qui se sont perdus depuis.

Donat prétend que quand le sujet de la comédie étoit grave & sérieux, on ne se servoit que des flûtes égales droites, qu'on appeloit aussi *Lydiennes*, & qui avoient le son grave; que quand le sujet étoit fort enjoué, on ne se servoit que des flûtes égales gauches, *Tyriennes* ou *Sarranæ*, qui avoient le son aigu; enfin que quand le sujet étoit mêlé de l'enjoué & du sérieux, on prenoit les flûtes inégales, c'est-à-dire la droite & la gauche, qu'on nommoit *Phrygiennes*.

Mais, objecte avec raison madame Dacier, si le son des flûtes marquoit le sujet de la comédie, ce sujet étant toujours le même, on ne pouvoit & on ne devoit y employer que les mêmes flûtes. Or, nous voyons au titre de l'*heautontimorumenos*, que cette pièce fut jouée d'abord *tibiis imparibus*, & ensuite *duabus dextris*. Cependant le sujet n'avoit pas changé de nature. Ce n'étoit donc point le sujet des pièces qui régloit la musique, mais l'occasion où elles étoient représentées. En effet, il auroit été impertinent qu'une pièce faite pour honorer des funérailles, eût une musique enjouée. Quand elle étoit représentée pour de pareilles occasions, elle étoit accompagnée de flûtes *Lydiennes* ou droites: lorsqu'elle l'étoit pour des occasions de joie & de divertissement public, c'étoit *tibiis sarranis* ou *tyriis*, avec les deux flûtes gauches & aigues. Ainsi quand une pièce étoit jouée pendant les grandes fêtes, comme la joie & la religion s'y trouvoient mêlées, c'étoit ordinairement avec les flûtes inégales, ou une fois avec deux droites & ensuite avec deux gauches, ou en les prenant alternativement à chaque intermède.

Après toutes ces explications, madame Dacier, qui n'en est pas encore satisfaite, nous apprend que son père ne l'étoit pas davantage de celles qu'il avoit pu trouver, & qu'il étoit si en colère contre les flûtes, qu'il fit ces vers pour louer Minerve d'avoir jeté dans l'eau cet instrument, & pour maudire ceux qui l'en avoient retiré.

AD PALLADEM MINERVAM.

Cerebri liquor Paterni, Pallas attica,
Mollis medulla, sanguen & succus Jovis,
Quæ nec deam nec fœminam matrem cies,
Te, diva, meritò vates sapientem vocant:
Quæ olim tumentes cum videres bucculas,
Nitidos que ocellos nimiùm tendi spiritu,
Irata in undas tibiam projeceris.
O benè quòd illam nigris merseras aquis!

Benè quòd volueras esse nullam tibiam!
At qui profundo sustulit mersam vado,
Debebat ille consutâ gulâ emori:
Debebat ille, Marsyæ fatum oppetens
Siccasque arenas tabo irrorans viscerum,
Pellem boanti præbuisse tympano.
Tantum illa doctis tibia concinnat mali.
Salve itaque, ô Pallas, unici germen Jovis!
At vos perite, vos perite, tibiæ!

Ces vers il est vrai, sont comme le dit madame Dacier, dignes du siècle d'Auguste; mais ils ne nous apprennent rien sur ces flûtes qui avoient mis monsieur Le Févre dans une colère si poëtique.

On a longtems douté si *pares* & *impares* vouloient dire *doubles* & *simples*, ou *égales* & *inégales*, relativement à la longueur & à la grosseur. Cette dernière opinion semble avoir prévalu. En effet on ne voit dans aucun ancien monument de peinture ou de sculpture, les joueurs de flûte, soit pour les sacrifices, soit pour le théâtre, se servir d'une seule flûte; mais on les voit aussi souvent avec des doubles flûtes de différente longueur, que de la même longueur. Si l'harmonie, ou la musique en parties, ne fut pas pratiquée par les anciens, on doit supposer que les flûtes de longueur égale étoient à l'unisson, & que celles de longueur inégale, étoient à l'octave l'une de l'autre. Si au contraire ils pratiquoient l'harmonie, & que les flûtes inégales fussent, comme le prétendent quelques auteurs, à la tierce l'une de l'autre, ou le flûteur avoit l'art de jouer de temps en temps de l'une sans l'autre, c'est-à-dire d'en boucher une, ou ce devoit être une bien mauvaise harmonie que celle d'un air entier à la tierce.

Quant aux flûtes *droites* & *gauches*, il est plus difficile de s'en former une idée juste. La différence du nombre des trous établie par madame Dacier, ne paroît confirmée par aucun monument. Son explication semble pourtant la meilleure. Sans doute l'une des flûtes inégales avoit un son plus grave, l'autre plus aigu, & selon les occasions on employoit ou l'un ou l'autre ou tous les deux ensemble, à la distance d'une octave.

L'abbé Dubos avoit imaginé que lorsque les flûtes étoient inégales, la plus longue formoit une basse-continue ou faux-bourdon. Mais la nécessité d'une élocution claire & distincte sur le théâtre, & l'attachement des anciens pour leur poësie, leur auroient rendu le bruit & la confusion d'une pareille basse plus importuns dans une représentation dramatique, que le contrepoint le plus compliqué.

Il est assez ordinaire de voir l'une de ces flûtes inégales formée sur une ligne droite, & l'autre courbée vers l'extrémité. Hesychius, cité par Bartholinus, dit que la flûte courbe, étoit pour la main gauche, & la droite pour la main droite. Pline semble prouver que le plus long de ces deux instrumens étoit pour la main gauche, lorsqu'il dit qu'en coupant les roseaux dont on veut les faire, la partie la plus proche de la terre étant plus grande, sert pour les flûtes de la main gauche, &c.

Plusieurs des joueurs de flûtes-doubles, représentés dans les sculptures antiques, paroissent empoigner leurs instrumens, sans aucun mouvement des doigts. Dans plusieurs on n'aperçoit aucun trou dont ils pussent faire usage, ce qui sembleroit prouver qu'elles n'étoient modulées que par la bouche comme les trompettes & les cors.

Une autre difficulté qui se présente relativement à ces flûtes doubles, c'est de savoir si les deux tuyaux étoient séparés, ou s'ils étoient unis par une seule embouchure. Cette dernière opinion paroit la plus vraisemblable. Au reste l'usage de ces doubles flûtes, venoit sans doute de la nécessité de renforcer le son, dans des théâtres aussi vastes que ceux des anciens. Les muselières & l'enflure des joues, qu'on remarque dans les figures, prouvent que la quantité du son, étoit le principal objet des anciens; & cela est confirmé par l'histoire de plusieurs joueurs de flûte & de trompette, morts des efforts qu'ils faisoient pour faire briller leurs talens, & même dans le simple exercice de leur profession.

Ce furent ces efforts, & plus encore cette enflure des joues & cette convulsion de toute la figure, qui engagèrent Minerve à jetter dans une fontaine, la flûte qu'elle avoit inventée.

O benè quòd illam nigris merseras aquis!
Benè quòd volueras esse nullam tibiam!

Mais on fit bien de retirer de l'eau cet instrument; on a fait mieux encore de le perfectionner, de l'adoucir, de le rendre comme il est aujourd'hui, moins dangereux pour la poitrine, moins funeste à la beauté des traits, & surtout plus doux à l'oreille.

(*M. Ginguené.*)

FLUTÉ, ÉE, adj. On dit une voix *flûtée* pour exprimer celle dont la qualité douce & *ronde* s'approche le plus de la qualité du son de la flûte. Nous donnons l'épithete de ronde à cette espece de voix, parce qu'il nous semble que le gosier pour la produire, doit prendre une forme ronde, semblable au trou qui sert d'embouchure à la flûte. Les voix au contraire, dont le son est aigu & perçant, pourraient-être produites par un gosier resserré en forme applatie, comme les anches de basson, de hautbois &c. C'est aux Anatomistes à juger cette conjecture.

On appelle aussi sons *flûtés*, ceux que l'on produit sur les instrumens à cordes & à archet, en appuyant légèrement le doigt sur les cordes. (*Voyez son harmoniques.*)

(*M. Framery.*)

FOIBLE. *adj.* Temps foible. (Voyez *Temps.*)

(*J. J. Rousseau.*)

FOLIES D'ESPAGNE. Air de la danse du même nom, & qui étoit très à la mode autrefois. L'air des *folies* d'Espagne, passe alternativement du lent au vite & du vite au lent. Quantité de musiciens, & co-

d'autres le fameux *Corelli*, ſe ſont exercés à compoſer des variations ſur cet air. (*M. de Caſtilhon.*)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'accord; (Voyez *Accord.*) ou au ton; (Voyez *Tonique.*) Baſſe *fondamentale* eſt celle qui ſert de fondement à l'harmonie. (Voyez *Baſſe-fondamentale.*) Accord *fondamental* eſt celui dont la baſſe eſt *fondamentale*, & dont les ſons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération: mais comme cet ordre écarte extrêmement les parties, on les rapproche par des combinaiſons ou renverſemens, & pourvu que la baſſe reſte la même, l'accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet accord *ut mi ſol*, renfermé dans un intervalle de quinte: au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend une dixième & même une dix-ſeptième; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la quinte de *ſol*, mais l'octave de cette quinte. (*J. J. Rouſſeau.*)

FONDAMENTAL. adject. Terme fort uſité dans la *muſique moderne*: on dit *ſon fondamental*, *accord fondamental*, *baſſe-fondamentale*: ce qu'il eſt néceſſaire d'expliquer plus en détail, afin d'en donner une idée préciſe.

SON FONDAMENTAL. C'eſt une vérité d'expérience reconnue depuis longtems, qu'un ſon rendu par un corps, n'eſt pas unique de ſa nature, & qu'il eſt accompagné d'autres ſons, qui ſont, 1°. L'octave au-deſſus du ſon principal; 2°. la douzième & la dix-ſeptième majeure au-deſſus de ce même ton, c'eſt-à-dire l'octave au-deſſus de la quinte du ſon principal, & la double octave au-deſſus de la tierce majeure de ce même ton. Cette expérience eſt principalement ſenſible ſur les groſſes cordes d'un violoncelle, dont le ſon étant fort grave, laiſſe diſtinguer aſſez facilement à une oreille tant ſoit peu exercée, la douzième & la dix-ſeptième dont il s'agit. Elles s'entendent même beaucoup plus aiſément que l'octave du ſon principal, qu'il eſt quelquefois difficile de diſtinguer, à cauſe de l'identité d'un ſon & de ſon octave, qui les rend faciles à confondre. Voyez *octave*. voyez auſſi le premier chapitre de la *génération harmonique* de M. Rameau, & d'autres ouvrages du même auteur, où l'expérience dont nous parlons eſt détaillée. On peut la faire aiſément ſur une des baſſes cordes d'un clavecin, en frappant fortement la touche, & en retirant bruſquement le doigt; car le ſon principal s'amortit preſque tout d'un coup, & laiſſe entendre après lui, même à des oreilles peu muſicales, deux ſons aigus qu'il eſt facile de reconnoître pour la douzième & la dix-ſeptième du ſon principal.

Ce ſon principal, le ſeul qu'on entende, quand on ne fait pas attention aux autres, mais qui fait entendre en même tems à une oreille un peu attentive, ſon octave, ſa douzième & ſa dix-ſeptième majeure, eſt proprement ce qu'on appelle *ſon fondamental*, parce qu'il eſt, pour ainſi dire, la baſſe & le fondement des autres, qui n'exiſteraient pas ſans lui.

Voilà tout ce que la nature nous donne immédiatement, & par elle même dans la réſonnance du corps ſonore; mais l'art y a beaucoup ajoûté, & en conſéquence, on a étendu la dénomination de *ſon fondamental* à différens autres ſons. C'eſt ce qu'il faut développer.

Si l'on accorde avec le corps ſonore deux autres corps, dont l'un ſoit à la douzième au-deſſous du corps ſonore, & l'autre à la dix-ſeptième majeure au-deſſous; ces deux derniers corps frémiront ſans réſonner, (a) dès qu'on fera réſonner le premier: de plus, ces deux derniers corps en frémiſſant, ſe diviſeront par une eſpèce d'ondulation, l'un en trois, l'autre en cinq parties égales; & ces parties dans leſquelles ils ſe diviſent, rendroient l'octave du ſon principal, ſi en frémiſſant elles réſonnoient.

Ainſi ſuppoſons qu'une corde pincée ou frappée, rende un ſon que j'appellerai *ut*, les cordes à la douzième & à la dix-ſeptième majeure au-deſſous frémiront. Or, ces cordes ſont un *fa* & un *la bémol*: de ſorte que ſi ces cordes réſonnoient dans leur totalité, on entendroit ce chant, ou plutôt cet accord, *la bemol*, *fa ut*, dont le plus haut ton *ut* eſt à la dix-ſeptième majeure au-deſſus de *la bémol*, & à la douzième au deſſus de *fa*.

Ainſi il réſulte des deux expériences que nous venons de rapporter; 1°. Qu'en frappant un ſeul ſon quelconque, *ut* par exemple, on en entendra en même tems ſa douzième au-deſſus *ſol*, & ſa dix-ſeptième majeure au-deſſus *mi*; 2°. que les cordes *la bémol* & *fa*, qui ſeront à la dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*, & à la douzième au-deſſous, frémiront ſans réſonner.

Or, la douzième eſt l'octave de la quinte, & la dix-ſeptième majeure, l'eſt de la tierce majeure: & comme nous avons une facilité naturelle à confondre les ſons avec leurs octaves. (Voyez *octave*), il s'enſuit 1°. qu'au lieu des trois ſons *ut* fondamental, *ſol* douzième & *mi* dix-ſeptième majeure qu'on entend en même tems, on peut ſubſtituer ceux-ci, qui n'en différeront preſque pas quant à l'effet, *ut*, *mi* tierce majeure, *ſol* quinte: ces trois ſons forment l'accord qu'on nomme *accord parfait majeur*, & dans lequel le ſon *ut* eſt encore regardé comme *fondamental*, quoiqu'il ne le ſoit pas immédiatement, & qu'il ne le devienne que par une eſpèce d'extenſion, en ſubſtituant à la douzième & à la dix-ſeptième, les octaves de ces deux ſons. 2°. De même au lieu de trois ſons, *ut* ſon principal, *la bémol* dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*, & *fa* douzième au-deſſous, qu'on entendroit ſi les cordes *fa* & *la bémol* réſonnoient en totalité, on peut imaginer ceux-ci (en mettant la quinte & la tierce majeure, au lieu de la douzième & la dix-ſeptième), *fa* quinte au deſſous d'*ut*, *la bémol*, tierce majeure au-deſſous

au-deſſous *ut fondamental*. Or, *la bémol* faiſant une tierce majeure avec *ut*, fait une tierce mineure avec *fa*; ce qui produit un autre accord appelé *accord parfait mineur*; voyez *accord* & *mineur*. Dans cet accord, il n'y a proprement aucun *ſon fondamental*: car *fa* ne fait point entendre *la bémol*, comme *ut* fait entendre *mi*. De plus, ſi l'on regardoit ici quelque ſon comme *fondamental* quoi qu'improprement, ce devroit être le ſon le plus haut *ut* (*b*): car c'eſt ce ſon qui fait frémir *fa* & *la bémol*, & c'eſt du frémiſſement de *fa* & de *la bémol*, occaſionné par la réſonnance d'*ut*, qu'on a tiré l'accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*. Cependant comme la corde *fa* en réſonnant fait entendre *ut*, quoiqu'elle ne faſſe ni entendre ni frémir *la bémol*, on regarde le ſon le plus bas *fa*, comme *fondamental* dans l'accord mineur *fa*, *la bémol*, *ut*, comme le ſon le plus bas *ut*, eſt *fondamental* dans l'accord majeur *ut mi ſol*.

Tel eſt l'origine que M. Rameau donne à l'accord & au mode mineur; origine que nous pourrons diſcuter à MODE MINEUR, en examinant les objections qu'on lui a faites ou qu'on peut lui faire ſur ce ſujet, & en appréciant ces objections. Quoi qu'il en ſoit, il eſt au moins certain que dans tout accord parfait, ſoit majeur, ſoit mineur, formé d'un ſon principal, de ſa tierce majeure ou mineure & de ſa quinte, on appelle *fondamental* le ſon principal, qui eſt le plus grave ou le plus bas de l'accord (*c*).

Quelques phyſiciens ont entrepris d'expliquer ce ſingulier phénomène de la réſonnance de la douzième & de la dix-ſeptième majeure, conjointement avec l'octave; mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paroiſſent mériter qu'on en faſſe mention.

La première eſt de M. Daniel Bernouilli. Ce grand géomètre prétend dans les *mémoires de l'académie des ſciences de Pruſſe, pour l'année* 1753, que la vibration d'une corde eſt un mélange de pluſieurs vibrations partielles; qu'il faut diſtinguer dans une corde en vibration différens points qui ſont comme des eſpèces de nœuds ou points fixes, autour deſquels oſcille la partie de la corde compriſe entre deux de ces points voiſins l'un de l'autre; je dis *comme des eſpèces de nœuds ou points fixes*; car ces points ne ſont pas véritablement immobiles, ils ne le ſont, ou plutôt ils ne ſont conſidérés comme tels, que par rapport à la partie de la corde qui oſcille entre deux; & d'ailleurs ils font eux-mêmes des vibrations par rapport aux deux extrémités véritablement fixes de la corde. Or dans cette ſuppoſition, M. Daniel Bernouilli prouve que tous les points de la corde ne font pas leurs vibrations en même-temps; mais que les uns font deux vibrations, les autres trois, &c. pendant que d'autres n'en font qu'une; & c'eſt par-là qu'il explique la multiplicité de ſons qu'on entend dans le frémiſſement d'une même corde; car on ſait que la différence des ſons vient de celle des vibrations.

Comme M. Daniel Bernouilli attaque dans ce mémoire la théorie que j'ai donnée le premier de la vibration des corps ſonores, voyez l'article *Corde*, j'ai cru devoir répondre à ſes objections par un écrit particulier que j'eſpère publier dans une autre occaſion; mais cette diſcuſſion n'étant point ici de mon ſujet, je me borne à la queſtion préſente. J'accorde d'abord à M. Bernouilli ce que je ne crois pas, & ce que M. Euler me paroît avoir très-bien réfuté dans les mémoires de l'académie de Berlin 1753 ſavoir, qu'une corde en vibration décrit toujours ou une trochoïde ſimple, ou une courbe, qui n'eſt autre choſe que le mélange de pluſieurs trochoïdes. En admettant cette propoſition, j'obſerve d'abord que dans les cas où la courbe décrite ſera une trochoïde ſimple (ce qui peut & doit arriver ſouvent, & ce que M. Bernouilli ſemble ſuppoſer lui-même) tous les points feront leurs vibrations en même-temps, & que par conſéquent il n'y aura point de ſon multiple: or cela eſt contraire à l'expérience, puiſque toute corde miſe en vibration fait entendre pluſieurs ſons à la fois.

Je demande de plus, 1°., ce que M. Daniel Bernouilli n'a point expliqué, quelle ſera la cauſe qui déterminera la corde vibrante à être un mélange de pluſieurs trochoïdes? 2°., Ce qu'il a expliqué encore moins, quelle ſera la cauſe qui déterminera conſtamment ces trochoïdes à être telles qu'on entende l'octave, la douzième & la dix-ſeptième, plutôt que tout autre ſon? On concevroit aiſément comment la corde feroit entendre, outre le ſon principal, l'octave, la douzième & la dix-ſeptième, ſi les points de la corde qui forment les extrémités des trochoïdes partielles, étoient de véritables nœuds ou points fixes, tels que les parties de la corde compriſes entre ces nœuds, fiſſent dans le même temps, la première, une vibration; la ſeconde, deux; la troiſième, trois; la quatrième, quatre; la cinquième, cinq, &c. En ce cas, on pourroit regarder la corde comme compoſée de cinq parties différentes, placées en ligne droite, immobiles chacune à leurs extrémités, & formant par leurs différentes longueurs cette ſuite ou progreſſion, $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$, &c.; mais l'expérience démontre que cela n'eſt pas ainſi. Dans une corde qui fait librement ſes vibrations, on ne remarque point d'autres nœuds ou points abſolument fixes que l'extrémité, & M. Bernouilli paroît admettre cette vérité.

Il eſt vrai qu'en regardant les nœuds comme mobiles, & en ſuppoſant d'ailleurs que la corde vibrante ſoit un mélange de pluſieurs trochoïdes, les différens points de cette corde font leurs vibrations en différens temps; mais il eſt aiſé de voir que cette différence de vibrations ne peut ſervir à expliquer la multiplicité des ſons. En effet, ſuppoſons pour

plus de simplicité & pour nous faire plus facilement entendre, que la corde vibrante forme uniquement deux trochoïdes égales, ensorte que le point de milieu de la corde soit l'extrémité commune des deux trochoïdes; nous convenons que tandis que ce point de milieu de la corde fera une vibration, le point de milieu de chaque trochoïde en fera deux; mais il est aisé de faire voir, & je l'ai démontré dans l'écrit dont j'ai fait mention plus haut, que ces deux vibrations ne se feront pas chacune dans un temps égal, & qu'ainsi la réunion de ces deux vibrations ne doit point produire l'octave du son principal, donné par le point de milieu de la corde : car pour qu'on entende cette octave, il faut non-seulement que l'oreille soit frappée par deux vibrations en même temps, il faut de plus que ces deux vibrations soient chacune d'égale durée. C'est pour cela qu'une corde qui est la moitié d'une autre, tout le reste d'ailleurs égal, fait entendre l'octave du son que cette autre produit; parce que non-seulement la petite corde fait deux vibrations pendant que la grande en fait une, mais qu'elle fait une vibration pendant que la grande en fait la moitié d'une : autrement, si les vibrations de la petite corde ne se faisoient pas dans le même temps, elle feroit entendre successivement plusieurs sons dont le mélange ne formeroit qu'un bruit confus. Concluons donc de ces réflexions, que les vibrations différentes des différens points de la corde ne suffisent pas pour expliquer la multiplicité des sons qu'elle produit. Ce n'est pas tout : si le point de milieu de la corde fait une vibration tandis que le point de milieu de chaque trochoïde en fait deux, il est aisé de voir que les autres points participeront plus ou moins de la loi du mouvement de ces deux trochoïdes, selon qu'ils en seront plus ou moins proches. Ainsi, à proprement parler, la loi des vibrations de chaque point sera différente, & chacun devroit produire un son particulier, qui, par son mélange avec les autres, ne devroit former qu'une harmonie confuse & une espèce de cacophonie. Pourquoi cela n'arrive-t-il pas? & pourquoi l'oreille ne distingue-t-elle dans le son de la corde, que ceux qui forment l'accord parfait? Il me semble donc que la théorie de M. Bernouilli, que je viens d'exposer, ne suffit pas pour expliquer le phénomène dont il est question; quoique cette théorie ingénieuse ait obtenu le suffrage de M. Euler lui-même, peu d'accord d'ailleurs, ainsi que moi, avec M. Daniel Bernouilli, sur la nature des courbes que forme une corde vibrante.

D'autres auteurs expliquent ainsi la multiplicité des sons rendus par une même corde. Il y a, disent-ils, dans l'air des parties de différent ressort, différemment tendues, & qui par conséquent doivent faire leurs vibrations les unes plus lentement, les autres plus vîte. Quand on met une corde en vibration, cette corde communique principalement son mouvement aux parties de l'air qui sont tendues au même degré qu'elle, & par conséquent doivent faire leurs vibrations en même-temps; de manière que ces vibrations commencent & s'achèvent avec celles de la corde, & par conséquent la favorisent entièrement & constamment, & en sont favorisées de même. Après ces parties de l'air, celles dont les vibrations peuvent le moins toucher celles de la corde & en être le moins troublées, sont celles qui font le double de vibrations dans le même temps, parce que ces vibrations recommencent de deux en deux avec celles de la corde. Le mouvement que ces parties de l'air reçoivent par le mouvement de la corde, doit donc y persévérer aussi quelque temps, quoique moins fortement que dans les premières. Par la même raison, les parties de l'air qui feroient trois, quatre, cinq, &c. vibrations dans le même temps, doivent aussi participer un peu au mouvement de la corde, mais ce mouvement doit toujours aller en diminuant de force, jusqu'à ce qu'enfin il soit insensible. Cette hypothèse est ingénieuse; mais je demande 1°. pourquoi on n'entend que des sons plus aigus que le son principal; pourquoi on n'entend point l'octave au-dessous, la douzième au-dessous, la dix-septième au-dessous? Il semble qu'on devroit, dans cette hypothèse, les entendre du moins aussi distinctement que les sons au-dessus : car les parties d'air qui font, par exemple, une vibration pendant trois vibrations de la corde principale, sont dans le même cas, par rapport à la concurrence de leurs mouvemens, que celles qui font trois vibrations tandis que la corde en fait une. D'ailleurs, l'expérience prouve que si l'on fait résonner une corde, & qu'on ait en même-temps près d'elle quatre autres cordes tendues, dont la première soit le tiers; la seconde, le cinquième de la grande; la troisième triple, la quatrième quintuple; les deux premières de ces cordes résonneront au bruit de la principale, les deux autres ne feront que frémir sans résonner, & se diviseront seulement en frémissant l'une en trois, l'autre en cinq parties égales à la première. Or, dans l'hypothèse présente, il semble que ces deux dernières cordes devroient résonner bien plutôt que les deux autres : en effet, celles-ci sont principalement ébranlées & forcées à résonner par des parties d'air dont les vibrations se font en trois fois, en cinq fois moins de temps que celles de la corde principale; les deux autres qui se divisent en parties égales à la corde principale, sont évidemment ébranlées (je parle dans l'hypothèse dont il s'agit) par les parties d'air dont la vibration est la plus forte, par celles qui sont à l'unisson de la corde principale, pourquoi ne font elles que frémir, tandis que les autres résonnent? Enfin, il me semble que la concurrence plus ou moins grande des vibrations est ici un principe absolument illusoire. Pour le montrer, supposons d'abord qu'une corde fasse deux vibrations pendant qu'une corde double en fait une. Je remarque, ce qu'il est très-aisé de voir, que les vibrations ne seront réellement concourantes, c'est-à-dire, commençantes en même-temps, & se faisant *dans le même sens*, qu'après deux vibrations de la grande corde & quatre de la petite : ainsi dans le temps que

la grande corde fait deux vibrations, les vibrations de cette grande corde feront moitié troublées par des vibrations contraires, moitié favorisées par des vibrations dans le même sens. Prenons maintenant une corde qui fasse cinq vibrations pendant que la grande en fait une : il est encore aisé de voir que les vibrations seront vraiment concourantes à la fin d'une vibration de la grande corde, & que pendant cette vibration, elle aura été troublée par deux vibrations contraires de la petite corde, & favorisée par trois vibrations dans le même sens, & en général troublée pendant la plus petite moitié des vibrations, & favorisée durant la plus grande moitié. Donc une corde qui fait une vibration pendant le temps qu'une autre en fait un nombre complet quelconque, est (exactement, ou à très-peu près) également troublée & également favorisée par celle-ci, quelque soit ce nombre. Il n'y a donc pas de raison, ce me semble, pour que certaines parties d'air soient plus ébranlées que d'autres par le mouvement de la corde, à l'exception de celles qui seroient à l'unisson. Ainsi, ou les autres ne seront point ébranlées, ou elles le seront toutes à peu près de même, & il n'en résultera qu'un son simple ou une cacophonie. Enfin, quand il y a plusieurs cordes tendues & qu'on en fait résonner une, il semble que suivant cette hypothèse, celles qui sont à l'octave devroient moins frémir & moins résonner que celles qui sont, par exemple, à la douzième ou à la dix-septième au-dessus, puisque les vibrations de celle-ci sont plus souvent concourantes avec les vibrations de la corde principale qu'elles ne lui sont contraires; au lieu que les vibrations des cordes à l'octave sont aussi souvent contraires que concourantes avec les vibrations de la corde principale. Cependant l'expérience prouve que l'octave résonne davantage : donc tout ce systême porte à faux.

J'ai supposé jusqu'ici, avec les physiciens dont je parle, qu'en effet les parties de l'air étoient différemment tendues. Il ne s'agit pas ici d'examiner si cette hypothèse est fondée; sur quoi, voyez l'article *Son* : il suffit d'avoir montré qu'elle ne peut servir à expliquer d'une manière satisfaisante le phénomène de la multiplicité des sons rendus par une même corde.

Quoi qu'il en soit, outre l'accord de la douzième & de la dix-septième majeure donnée par la nature, on a formé d'autres accords principaux qui entrent aussi dans la musique, & qui y produisent même beaucoup d'effet & de variété. On a donné en général à tous ces accords le nom de *fondamentaux*, parce que tous les autres accords en dérivent & n'en sont que des renversemens. (Voyez *Accord*, *Basse continue* & *Renversement.*) & dans chacun de ces accords *fondamentaux*, on a appelé *son fondamental* le son le plus grave de l'accord. (Voyez *Systême.*)

Accords fondamentaux. M. Rousseau en a donné la liste au mot *Accord.* Sans rien répéter de ce qu'il a dit à cet article, nous y ajouterons qu'il n'y a proprement que trois accords *fondamentaux* : accord parfait, accord de sixte, accord de septième.

Accord parfait. Il est de deux sortes, majeur ou mineur, selon que la tierce est majeure ou mineure. L'accord majeur est donné immédiatement, ou presque immédiatement par la nature; immédiatement, quand il renferme la douzième & la dix-septième; presque immédiatement quand il ne renferme que la tierce & la quinte, qui en sont les octaves ou répliques. (Voyez *Octave* & *Réplique.*) Quand cet accord est exactement conforme à celui que la nature donne, c'est-à-dire, quand il renferme le son principal, la douzième & la dix septième majeure, alors il produit l'effet le plus frappant dont il soit susceptible; comme dans le chœur, *l'amour triomphe*, de Pygmalion. L'accord mineur, quoiqu'il ne soit pas donné immédiatement par la nature, & qu'il paroisse plutôt l'ouvrage de l'art, est cependant fort agréable, & souvent même plus propre que le majeur à certaines expressions, comme celles de la tendresse, de la tristesse, &c.

Accord de sixte. Il y en a de trois sortes. Les deux premiers s'appellent *accords de sixte ajoutée*, ils se pratiquent sur la sous-dominante du ton. (Voyez *Sous-dominante.*) La sixte y est toujours majeure, & la tierce majeure ou mineure, selon que le mode est majeur ou mineur. Ces deux accords ne diffèrent donc que par leur tierce. Ainsi dans le ton majeur d'*ut*, on pratique sur la sous-dominante *fa*, l'accord *fa la ut re*, dont la tierce est majeure & la sixte majeure; & dans le ton mineur de *la*, on pratique sur la sous-dominante *re*, l'accord *re fa la si*, dont la tierce est mineure, la sixte étant toujours majeure. (*d.*)

Outre ces deux accords, il y en a un autre qui produit en plusieurs occasions un très-bon effet, & qui est pratiqué sur-tout par les Italiens (*e*,) on l'appelle *accord de sixte superflue* ou de *sixte italienne*. il est composé d'une tierce majeure, d'une quarte superflue ou triton, & d'une tierce majeure en cette sorte, *fa la si re* ✻. Ce n'est pas proprement un accord de sixte; car de *fa* au *re* dièse, il y a une vraie septième (*f*;) mais l'usage l'a ainsi nommé, en désignant seulement la sixte par l'épithète de *superflue*. (Voyez *Superflu* & *intervalle.*) Il paroit très-difficile de déterminer d'une façon bien nette & bien convaincante, l'origine de cet accord; en effet, comment assigner d'une manière satisfaisante l'origine d'un accord *fondamental* qui renferme tant de dissonances, *fa si*, *fa re* ✻, *la si*, *la re* ✻, & qui pourtant n'en est pas moins employé avec succès, comme l'oreille peut en juger? Ce qu'on peut imaginer de plus plausible là-dessus, ne l'est guère. (Voyez *Sixte superflue.*) On peut regarder cet accord comme renversé de *si re* ✻ *fa la*, qui n'est autre chose que l'accord *si re fa la*, usité dans la basse fondamentale, en conséquence du double emploi (Voyez *Double emploi.*)

& dont on a rendu la tierce majeure pour produire l'impression du mode de *mi* par sa note sensible *re* *; ensorte que l'on a pour ainsi dire à la fois l'impression imparfaite de deux modes, celui de *mi* par la note *re* * substituée au *re*, & de celui de *la*; mais pourquoi se permet-on de rendre majeure la tierce de *si* à *re?* Sur quelles raisons cette altération est-elle appuyée, sur-tout lorsqu'elle produit deux dissonances de plus? d'ailleurs, si l'on en croit M. Rousseau, au mot *Accord*, l'accord *fondamental fa la si re* * ne se renverse point: peut on donc le regarder comme renversé de *si re* * *fa la?* je m'en rapporte sur cette question à des lumières supérieures aux miennes (g.) On pourroit peut-être dire aussi que l'accord *si re* * *fa la*, n'est autre chose que l'accord de dominante tonique *si re* * *fa* * *la*, dans le mode de *mi*, accord dont on a rendu le *fa* naturel. Cette origine me paroît encore plus forcée que la précédente.

Mais soit qu'on assigne à cet accord une origine, soit qu'on ne lui en assigne point, il est certain qu'on doit le regarder comme un accord *fondamental*, puisqu'il n'a point de basse fondamentale; ainsi M. Rousseau au mot ACCORD a eu très-grande raison de placer parmi les accords *fondamentaux* cet accord de sixte superflue, dont les autres auteurs françois n'avoient point fait mention, au moins que je sache, & dont j'avoue que j'ignorois l'existence quand je composai mes élémens de musique, quoique M. Rousseau en eût déja parlé. M. de Bethisy, dans un ouvrage sur la théorie & la pratique de la musique, publié en 1754, dit qu'il ne se souvient point que M. Rameau ait parlé de cet accord dans ses ouvrages, quoiqu'il l'ait employé quelquefois, par exemple, dans un chœur du premier acte de Castor & Pollux. M. de Bethisy donne des exemples de l'emploi de cet accord dans la basse continue; mais il laisse en blanc l'accord qui lui répond dans sa basse *fondamentale*.

Accords de septième. Il y a plusieurs sortes d'accords de septième *fondamentaux*. Le premier est formé d'une tierce majeure & de deux tierces mineures, comme *sol si re fa*; il se pratique sur la dominante des tons majeurs & mineurs. (Voyez *Dominante*, *Mode*, *Harmonie*, &c.) Le second est formé d'une tierce mineure, d'une tierce majeure & d'une tierce mineure, comme *re fa la ut*, & se pratique sur la seconde note des tons majeurs: surquoi *voyez l'article Double Emploi.* Le troisième est formé de deux tierces mineures & d'une tierce majeure, comme *si re fa la*; il se pratique sur la seconde note des tons mineurs: sur quoi *voyez* aussi *Double Emploi.* Le quatrième est formé d'une tierce majeure, d'une tierce mineure & d'une tierce majeure, comme *ut mi sol si*; il se pratique sur une tonique ou autre note, rendue par-là dominante imparfaite. Le cinquième est appelé *Accord de septième diminuée*; il est formé de trois tierces mineures, *sol* * *si re fa*; il se pratique sur la note sensible des tons mineurs. Cet accord n'est qu'improprement accord de septième; car du *sol* * au *fa* il n'y a qu'une sixte. Cependant l'usage lui a donné le nom de septième, en y ajoutant l'épithète de *diminuée*. (Voy. *Diminué* & *Intervalle.*) On peut avec M. Rameau regarder cet accord comme dérivé de l'accord de la dominante du mode mineur, réuni à celui de la sous-dominante, (voyez *mes Elémens de musique*, & la suite de cet article.) Mais qu'il soit dérivé ou non de ces deux accords, il est certain qu'il a lieu dans la basse fondamentale, suivant M. Rameau lui-même: ainsi M. Rousseau a eu raison de dire au mot ACCOMPAGNEMENT, que l'accord parfait peut être précédé non-seulement de l'accord de la dominante & de celui de la sous-dominante, mais encore de l'accord de septième diminuée & même de celui de sixte superflue. Soit qu'on regarde ces accords comme dérivés de quelqu'autre ou non, il est certain qu'ils entrent dans la basse *fondamentale*, & que par conséquent l'observation de M. Rousseau est très-exacte.

Nous avons expliqué au mot *dissonance*, l'origine la plus naturelle des accords *fondamentaux* de la dominante & de la sous-dominante *sol si re fa*, *fa la ut re*; & si en cet endroit nous n'avons point cité le chapitre IX de la génération harmonique de M. Rameau, comme on nous l'a reproché, c'est qu'il nous a paru que dans ce chapitre, l'auteur insistoit préférablement sur une autre origine de la dissonance, origine fondée sur des proportions & progressions dont la considération nous semble absolument inutile dans cette matière. Les remarques que fait M. Rousseau au mot *dissonance*, sur cet usage des proportions, nous ont paru assez justes pour chercher dans les principes même de M. Rameau une autre origine de la dissonance; origine dont il ne paroît pas avoir senti tout le prix, puisqu'il ne l'a tout au plus que légérement indiquée. Ce que nous disons ici n'a point pour objet de rien ôter à M. Rameau; mais de faire voir que dans l'article *dissonance*, nous nous sommes très-exactement exprimés sur la matière dont il étoit question.

Il est essentiel à l'accord de septième qui se pratique sur la dominante tonique, de porter toujours la tierce majeure; cette tierce majeure est la note sensible du ton (Voyez *note sensible;* elle monte naturellement à la tonique, comme la dominante y descend: ainsi elle annonce le plus parfait de tous les repos appelé *cadence parfaite.* Voyez *Cadence.* Telles sont en substance les raisons qui font porter la tierce majeure à l'accord dont il s'agit, soit que le ton soit d'ailleurs majeur ou mineur (Voyez *mes élémens de musique*, art. 77 & 109.)

Il n'en est pas de même de l'accord de sixte, pratiqué sur la sous-dominante: la tierce est majeure ou mineure, selon que le mode est majeur ou mineur; mais sa sixte est toujours majeure, parce qu'elle est la quinte de la dominante qu'elle représente dans cet accord, comme on l'a expliqué au mot *dissonance*, à la fin.

Les accords de septième, tels que *ut mi sol si*, ne sont autre chose que l'accord de dominante tonique *ut mi sol si b* du mode de *fa*, dans lequel on a changé le *si b* en *si* naturel, pour conserver l'impression du mode d'*ut*. Sur quoi voyez mes *élémens de musique*, art. 115, & l'art. *Dominante* (*h*).

A l'égard de l'accord de septième diminuée, tel que *sol* ✱ *si re fa*, voyez *septième diminuée*, nous en avons indiqué l'origine ci-dessus: on peut le regarder comme formé des deux accords *mi sol* ✱ *si re* & *re fa la si* de la dominante tonique & de la sous-dominante dans le mode de *la*, qu'on a réunis ensemble en retranchant d'un côté la dominante *mi*, dont la note sensible *sol* ✱ est sensée tenir la place; & de l'autre la note *la*, qui est sous-entendue dans la quinte *re*. On peut voir au mot *harmonique*, l'usage de cet accord pour passer d'un ton dans un autre qui ne lui est point relatif (*i*).

Il nous reste encore un mot à dire sur l'origine que nous avons donnée à la dissonance de la sous-dominante, au mot *dissonance*. Nous avons dit que dans l'accord *fa la ut* on ne pouvoit faire entrer la dissonance *sol*, parce qu'elle dissoneroit doublement avec *sol* & avec *la*. M. Rousseau, un peu plus haut & dans le même article, se sert d'une raison semblable pour rejeter le *la* ajouté à l'accord *sol si re*. En vain objecteroit-on qu'on trouve au mot *accord* cette double dissonance dans certains accords; nous répondrions que ces accords, quelque origine qu'on leur donne, n'appartiennent point à la basse fondamentale; que ce ne sont point des accords primitifs; qu'ils sont pour la plupart si durs, qu'on est obligé d'en retrancher différens sons pour en adoucir la dureté. Ainsi les dissonances tolérées dans ces accords, ne doivent point être permises dans des accords primitifs & *fondamentaux*, dans lesquels, si on altère par des dissonances l'accord parfait, afin de faire sentir le mode, on ne doit au moins altérer l'harmonie de cet accord que le plus foiblement qu'il est possible.

Basse fondamentale. On a déja vu au mot *basse* sa définition; elle ne renferme que les accords *fondamentaux* dont nous venons de parler & qui sont au nombre de dix, savoir, les cinq accords de septième, l'accord de sixte superflue, les deux accords parfaits, & les deux accords de sous-dominante. On a vu dans le même article qui vient d'être cité, les principales règles sur lesquelles on doit former la *basse fondamentale*, & on peut les voir expliquées plus en détail, d'après M. Rameau, dans mes *élémens de musique*. On trouvera au mot *septième diminuée*, les règles particulières de cet accord.

Mais on nous permettra de faire ici aux musiciens une question: pourquoi n'a-t-on employé jusqu'ici, dans la *basse fondamentale*, que les dix sortes d'accords dont nous venons de parler? Nous avons vu avec quel succès les Italiens font usage de l'accord de sixte superflue, que la basse *fondamentale* ne paroît pas donner; nous avons vu comment on a introduit dans cette même basse les différens accords de septième: est-il bien certain qu'on ne puisse employer dans la *basse fondamentale* que ces accords, & dans la basse continue que leurs dérivés? l'oreille est ici le vrai juge, ou plutôt le seul; tout ce qu'elle nous présentera comme bon, devra sans doute, ou pourra du moins être employé quelquefois avec succès: ce sera ensuite à la théorie à chercher l'origine de ces nouveaux accords, ou si elle n'y réussit pas, à ne point lui en donner d'autres qu'eux-mêmes. Je crains que la plupart des musiciens, les uns aveuglés par la routine, les autres prévenus par des systèmes, n'aient pas tiré de l'harmonie tout le parti qu'ils auroient pu, & qu'ils n'aient exclus une infinité d'accords qui pourroient en bien des occasions produire de bons effets. Pour ne parler ici que d'un petit nombre de ces accords; par quelle raison n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords *ut mi sol* ✱ *ut*, *ut mi sol* ✱ *si*, dont le premier n'a proprement aucune dissonance (*k*) & le second n'en contient qu'une, comme l'accord aussi é *ut mi sol si*? n'y a-t-il point d'occasion ou de pareils accords puissent être employés, ne fut-ce que par licence; car on sait combien les licences sont fréquentes en musique (*l*)? & pour n'en donner ici qu'un seul exemple analogue à l'objet dont il s'agit, M. Rameau n'a-t-il pas fait chanter dans un air de trompette, des fêtes de l'hymen, p. 132. Les deux parties supérieures à la tierce majeure l'une de l'autre (*m*)? Quoi! deux tierces majeures de suite, & à plus forte raison une suite de tierces majeures ne sont pas interdites par lui-même: pourquoi donc ne pourroit-on pas quelquefois faire entendre dans un même accord deux tierces majeures ensemble? & cela ne se pratique-t-il pas en effet dans l'accord *ut mi sol* ✱ *si re*, nommé *de quinte superflue*, & qui étant pratiqué dans l'harmonie, semble autoriser à plus forte raison les deux dont nous venons de parler? Si ces accords ne peuvent entrer dans la *basse fondamentale*, ne pourroient-ils pas au moins entrer dans la basse continue? si l'oreille les jugeoit trop durs en les rendant complets, ne pourroit-on pas les adoucir par le retranchement de quelques sons, pourvu qu'on laissât toujours subsister le *sol* ✱, qui constitue la différence essentielle entre ces accords & les mêmes accords tels qu'on les emploie d'ordinaire, en y mettant le *sol* au lieu de *sol* ✱? Ce n'est pas tout: imaginons cette liste d'accords terminés tous ou par l'octave ou par la septième majeure, & dont les trois premiers sons forment des tierces.

ut mi sol ✱ *ut*
ut mi sol ✱ *si*
ut mi b sol si
ut mi b sol b ut (*n*)
ut mi b sol b si

Pourquoi ces accords, dont aucun, excepté le dernier, ne renferme plus d'une ou de deux disso-

nances, sont-ils proscrits de l'harmonie? est-il bien certain, par l'expérience (car encore une fois l'expérience est ici le juge) qu'aucun d'eux ne puisse être employé en aucune occasion, en les considérant *soit en eux-mêmes, soit par rapport à ceux qui doivent les précéder ou les suivre?* Je ne parle point d'une infinité d'autres accords, sur lesquels je pourrois faire une question semblable; accords qu'il est aisé de former par des combinaisons qu'on peut varier en un grand nombre de manières, qui ne doivent être ni admis, ni aussi rejetés sans épreuve, & sur lesquels on n'en a peut-être jamais fait aucune, tels que ceux-ci:

ut mi sol * *si b*
ut mi b sol * *ut* (*o*)
ut mi b sol * *si*
ut mi b sol * *si b*
ut mi sol la b
ut mi sol * *la*
ut mi b sol * *la*
ut mi sol b si
ut mi sol b la b, &c. &c.

Il est aisé de voir qu'on peut rendre cette liste beaucoup plus longue.

Je sens toute mon insuffisance pour décider de pareilles questions; mais je désirerois que quelque musicien consommé (& sur-tout, je le répète, non prévenu d'aucun systême) voulût bien s'appliquer a l'examen que je propose. Dira-t-on que ces accords n'ont point d'origine dans la *basse fondamentale?* c'est ce qu'il faudroit examiner. Si l'accord de sixte superflue n'en a point, pourquoi ceux-ci en auroient-ils? & si cet accord en a, pourquoi ceux-ci ne pourroient-ils pas en avoir? Ne pourroit-on pas par exemple trouver une origine à l'accord *ut mi sol* * *ut*, fondée sur ce que la corde *mi* doit faire résonner sa dix-septième majeure double octave de *sol* *, & faire frémir la dix-septième majeure en descendant double octave d'*ut*, & ainsi du reste? Quoiqu'il en soit, & pour le dire en passant, il se présente ici une question bien digne d'être proposée à ceux qui prétendent expliquer la raison physique du sentiment de l'harmonie: pourquoi l'accord *ut mi sol* * *ut*, quoiqu'il soit proprement sans dissonances, est-il dur à l'oreille, comme il est aisé de s'en assurer? par quelle fatalité arrive-t-il que des accords qui nous flatteroient étant séparés, nous paroissent peu agréables étant réunis? je l'ignore, & je crois que c'est la meilleure réponse. Passons maintenant à quelques autres remarques relatives à la *basse fondamentale.*

La basse continue, qui forme ce qu'on appelle *accompagnement*, n'est proprement que le renversement de la *basse fondamentale*, & contient beaucoup d'autres accords, tous dérivés des *fondamentaux:* ainsi l'accompagnement représente vraiment la *basse fondamentale*, puisqu'il n'en est qu'un renversement, & pour ainsi dire une espèce de modification; mais est-il vrai, comme le prétendent quelques musiciens, que l'accompagnement représente le corps sonore. La question se réduit à savoir si la *basse fondamentale* représente le corps sonore. Or, de tous les accords employés dans la *basse fondamentale*, il n'y en a qu'un seul qui représente vraiment le corps sonore; savoir l'accord parfait majeur; encore ne représente-t-il véritablement & exactement le corps sonore, que quand cet accord contient la douzième & la dix-septième majeure, parce que le corps sonore ne fait entendre que ces deux sons, sans y comprendre son octave. Tous les autres accords, soit consonnans, soit dissonans, sont absolument l'ouvrage de l'art, & d'autant plus l'ouvrage de l'art, qu'ils renferment plus de dissonances. On doit donc, ce me semble, rejeter ce principe, que l'accompagnement représente le corps sonore, & regarder au moins comme douteuses des règles qu'on appuieroit sur ce seul fondement: par exemple, que dans l'accompagnement on doit compléter tous les accords, même ceux qui renferment le plus de dissonances, comme les accords par supposition, feroient les plus durs à l'oreille. M. Rameau a déduit, sans doute avec vraisemblance, de la résonnance du corps sonore, les principales règles de l'harmonie; mais la plupart de ces règles sont uniquement l'ouvrage de la réflexion, qui a tiré de cette résonnance des conclusions plus ou moins directes, plus ou moins détournées, plus ou moins rigoureuses, (voyez *Gamme*,) & nullement l'ouvrage de la nature. Ainsi ce seroit parler très-incorrectement, pour ne rien dire de plus, que de prétendre que l'accompagnement représente le corps sonore, sur-tout quand l'accord est chargé de dissonances. Dira-t-on qu'il y a des corps qui en résonnant, produisent des sons dissonans avec le principal, comme l'avance M. Daniel Bernouilli, dans les mémoires de l'académie de Berlin, de 1753, p. 153? En supposant même la vérité de cette expérience, que nous n'avons point faite, nos adversaires n'en pourroient tirer aucune conclusion, puisque cette expérience iroit à infirmer toute la théorie sur laquelle la *basse fondamentale* est appuyée. Aussi M. Daniel Bernouilli prétend-il dans le même endroit déja cité, qu'on ne peut tirer de la résonnance du corps sonore aucune théorie musicale. Je crois cependant cette conclusion trop précipitée: car en général les corps sonores rendent très-sensiblement la douzième & la dix-septième, comme M. Daniel Bernouilli en convient lui-même au même endroit. S'il y a des exceptions à cette règle (ce que nous n'avons pas vérifié) elles sont apparemment fort rares, & viennent sans doute de quelque structure particulière des corps qui les empêche de pouvoir être véritablement regardés comme des corps sonores. Le son d'une pincette, par exemple, peut renfermer beaucoup de sons discordans; mais aussi le son d'une pincette n'est guère un son harmonique & musical; c'est plutôt un bruit sourd qu'un son. D'ailleurs, M. Rameau, à l'oreille duquel on peut bien s'en rapporter sur ce sujet, nous dit dans la génération harmonique, p. 17, que si on frappe une pin-

cette, on n'y aperçoit d'abord qu'une confusion de sons qui empêche d'en distinguer aucun, mais que les plus aigus venant à s'éteindre insensiblement à mesure que la résonnance diminue, alors le son le plus pur, celui du corps total, commence à s'emparer de l'oreille, qui distingue encore avec lui sa douzième & sa dix-septième.

La question si l'accompagnement représente le corps sonore, produit naturellement celle-ci, *si la mélodie est suggérée par l'harmonie.* Voici quelques réflexions sur ce sujet.

1°. Quelque parti qu'on prenne sur la question proposée, nous croyons (& sans doute il n'y aura pas là-dessus deux avis) que l'expression de la mélodie dépend en grande partie de l'harmonie qui y est jointe, & qu'un même chant nous affectera différemment, suivant la différence des basses qu'on y adaptera; sur quoi, voyez la suite de cet article. M. Rameau a prouvé que ce chant, *sol ut*, peut avoir vingt *basses fondamentales* différentes, & par conséquent un nombre beaucoup plus grand de basses continues.

2°. Il paroît que le chant diatonique de la gamme *ut re mi fa sol la si ut*, nous est suggéré par la *basse fondamentale*, ainsi que je l'ai expliqué, d'après M. Rameau, dans mes *Elemens de Musique*. En effet, c'est une vérité d'expérience, que quand nous voulons monter ou descendre en partant de *ut* par les moindres degrés naturels à la voix, nous entonnons naturellement & sans maître, cette gamme, soit en montant, soit en descendant: or pourquoi la voix se porte-t-elle naturellement & d'elle-même à l'intonation de ces intervalles? Il me semble que l'on ne sauroit en donner une raison plausible, qu'en regardant ce chant de la gamme comme suggéré par la *basse fondamentale.* Cela paroît encore plus sensible dans la gamme des Grecs, *si ut re mi fa sol la.* Cette gamme a une *basse fondamentale* encore plus simple que la nôtre, & il paroît que les Grecs en disposant ainsi leur gamme, en avoient senti la *basse fondamentale* sans l'avoir peut-être suffisamment développée: du moins il ne nous en reste rien dans leurs écrits. Voyez sur cela mes *Elémens de musique*, art. 45 & 47, & l'art. *Gamme.* Les consonnances altérées qui se trouvent dans ces deux gammes, & dont l'oreille n'est point choquée, parce que les consonnances avec la *basse fondamentale* sont parfaitement justes, semblent prouver que la *basse fondamentale* est en effet le vrai guide secret de l'oreille dans l'intonation de ces gammes. Il est vrai qu'on pourroit nous faire ici une difficulté. La gamme des Grecs, nous dira-t-on, a une *basse fondamentale* plus simple que la nôtre: pourquoi la nôtre nous paroît elle plus facile à entonner que celle des Grecs? celle-ci commence par un semi-ton, au lieu que l'intonation naturelle semble nous porter à monter d'abord d'un ton, comme nous le faisons dans notre gamme; je réponds que la gamme des Grecs est à la vérité mieux disposée que la nôtre pour la simplicité de la basse; mais que la nôtre est disposée plus naturellement pour la facilité de l'intonation (*p*). Notre gamme commence par le son *fondamental ut*, & c'est en effet par ce son qu'il faut commencer; c'est celui d'où dépendent tous les autres, & pour ainsi dire qui les renferme. Au contraire, la gamme des Grecs, ni la *basse fondamentale* de cette gamme, ne commencent point par *ut*; mais c'est de cet *ut* qu'il faut partir pour diriger l'intonation, soit en montant, soit en descendant. Or en montant depuis *ut*, l'intonation dans la gamme même des Grecs, donne *ut re mi fa sol la*, & il est si vrai que le son *fondamental ut* est ici le vrai guide secret de l'oreille, que si, avant d'entonner *ut* on veut y monter en passant par le ton de la gamme le plus immédiatement voisin de cet *ut*, on ne peut y parvenir que par le son *si* & par le semi ton *si ut.* Or pour passer du *si* à l'*ut* par ce demi-ton, il faut nécessairement que l'oreille soit déja préoccupée du mode d'*ut*, sans quoi on entonneroit *si ut* ♯, & l'on seroit dans un autre mode. Ce n'est pas tout, en montant diatoniquement depuis *ut*, on entonne naturellement & facilement les six notes *ut re mi fa sol la*; c'étoient même ces six notes seules qui composoient la gamme de Gui d'Arrezzo. Si l'on veut aller plus loin, on commence à rencontrer un peu de difficulté dans l'intonation du *si* qui doit suivre le *la*: cette difficulté, comme l'a remarqué M. Rameau, vient des trois sons de suite, *fa*, *sol*, *la*, *si*; & si l'on veut l'éviter, on ne le peut qu'en faisant ou en supposant une espèce de repos entre le son *fa* & le son *sol*, & en partant du *sol* pour recommencer à une autre demi-gamme *sol la si ut*, toute semblable à *ut re mi fa*, & qui est réellement dans un autre mode. (Voyez *Mode* & *Gamme.*) Or, cette difficulté d'entonner trois tons de suite sans un repos exprimé ou sous-entendu du *fa* au *sol*, s'explique naturellement, comme nous le ferons voir au mot *gamme*, en ayant recours à la *basse fondamentale* naturelle de notre échelle diatonique. Tout semble donc concourir à prouver que cette basse est la vraie boussole de l'oreille dans le chant de notre gamme, & le guide secret qui nous suggère ce chant (*q*)

3°. Dans tout autre chant que celui de la gamme, comme ce chant sera absolument arbitraire, puisque les intervalles, soit en montant, soit en descendant, y sont au gré de celui qui chante, on pourroit être moins porté à croire que ce chant soit suggéré par la *basse fondamentale*, que les musiciens même ont quelquefois peine à trouver. Cependant on doit faire ici trois observations. La première, c'est que dans la mélodie on ne peut pas aller indifféremment & par toutes sortes d'intervalles, d'un son à un autre quelconque; il y a des intervalles qui rendroient le chant dur, escarpé & peu naturel: or ces intervalles sont précisément ceux qu'une bonne *basse fondamentale* proscrit. Tout chant paroît donc avoir un guide secret dans la *basse fondamentale.* La seconde observation, c'est qu'il n'est pas rare de voir ces personnes qui n'ont aucune connoissance en musique,

mais qui ont naturellement de l'oreille, trouver d'elles-mêmes la basse d'un chant qu'elles entendent, & accompagner ce chant sans préparation : n'est-ce pas une preuve que le fondement de ce chant est dans la basse, & qu'une oreille sensible l'y démêle (*r*)? La troisième observation consistera à demander aux musiciens, si un chant est susceptible de plusieurs basses également bonnes. S'il y en a plusieurs, il est difficile de soutenir que la mélodie est toujours suggérée par l'harmonie, du moins dans le cas où la basse ne sera pas unique. Mais s'il n'y a qu'une seule de toutes les basses possibles qui convienne parfaitement au chant, comme on peut avoir d'assez bonnes raisons de le croire, ne peut-on pas penser que cette basse est la *basse fondamentale* qui a suggéré le chant (*s*)? Il me semble que cette question, sur laquelle je n'ose prononcer absolument, mais que tout musicien habile & impartial doit être en état de décider, peut conduire à la solution exacte de la question proposée.

Peut-être quelques musiciens prétendront-ils que ces deux questions sont fort différentes, & qu'il pourroit n'y avoir qu'une bonne basse possible à un chant, sans que le chant fut suggéré par cette basse; mais pour leur répondre, je les prierai d'écouter avec attention un chant agréable dont la basse est bien faite, tel que celui d'un grand nombre de beaux airs italiens; de remarquer en l'écoutant, combien la basse paroît favorable à ce chant, pour en faire sortir toute la beauté, & d'observer qu'elle ne paroît faire avec le chant qu'un même corps; ensorte que l'oreille qui écoute ce chant est forcée d'écouter aussi la basse, même sans aucune connoissance en musique, ni aucune habitude d'en entendre : je les prierois enfin de faire attention que cette basse paroît contenir tout le fond &, pour ainsi dire, tout le vrai dessin du chant, que le dessus ne fait que developper, & je crois qu'ils conviendront en conséquence, qu'on peut regarder un chant qui n'a qu'une basse comme étant suggéré par cette basse. Je dirai plus : si, comme je le crois, il y a un grand nombre de chants qui n'ont qu'une seule bonne *basse fondamentale* possible, & si, comme je le crois encore, ce sont les plus agréables, peut-être en devra-t on conclurre que tout chant qui paroîtra également susceptible de plusieurs basses, est un chant de pure fantaisie, un chant métif, si l'on peut parler ainsi.

Mais dans la crainte d'avancer sur cette matière, des opinions qui pourroient paroître hasardées, je m'en tiens à la simple question que j'ai faite, & j'invite nos célèbres artistes à nous apprendre si un même chant peut avoir plusieurs basses également bonnes. S'ils s'accordent sur la négative, il restera encore à expliquer pourquoi cette *basse fondamentale* (la seule vraiment convenable au chant, & qu'on peut regarder comme l'ayant suggéré) pourquoi, dis-je, cette basse échappe souvent à tant de musiciens qui lui en substituent une mauvaise? on pourra répondre que c'est faute d'attention à ce guide secret, qui les a conduits, sans qu'ils s'en apperçussent, dans la composition de la mélodie. Si cette réponse ne satisfait pas entièrement, la difficulté sera à peu près la même pour ceux qui nieroient que l'harmonie suggère la mélodie. En effet, dans la supposition présente, qu'un chant donné n'admet qu'une seule bonne basse, il faut nécessairement de deux choses l'une, ou que le chant suggère la basse, ou que la basse suggère le chant; & dans les deux cas il sera également embarrassant d'expliquer pourquoi un musicien ne rencontre pas toujours la véritable basse.

La question que nous venons de proposer sur la multiplicité des basses, n'est pas décidée, parce que nous avons dit plus haut, d'après M. Rameau, que le chant *sol ut* peut avoir vingt *basses fondamentales* différentes; car ceux qui croiroient qu'un chant ne peut avoir qu'une seule *basse fondamentale* qui soit bonne, pourroient dire que de ces vingt basses *fondamentales* il n'y en a qu'une qui convienne au chant, *sol ut*, *relativement à ce qui précède & à ce qui suit*; mais, pourroit-on ajouter, si l'on n'avoit qu'un seul chant *sol ut*, quelle seroit la vraie *basse fondamentale* parmi ces vingt? c'est encore un problême que je laisse à décider aux musiciens, & dont la solution ne me paroît pas aisée. La vraie *basse fondamentale* est-elle toujours la plus simple de toutes les basses possibles, & quelle est cette basse la plus simple? quelles sont les règles par lesquelles on peut la déterminer (car ce mot simple est vague)? En conséquence, n'est-ce pas s'écarter de la nature, que de joindre à un chant une basse différente de celle qu'il présente naturellement, pour donner à ce chant, par le moyen de la nouvelle basse, une expression singulière & détournée? Voilà des questions dignes d'exercer les habiles artistes. Nous nous contenterons encore de les proposer, sans entreprendre de les résoudre.

Au reste, soit que l'harmonie suggère ou non la mélodie, il est certain au moins qu'elle est le fondement de la mélodie dans ce sens, qu'il n'y a point de bonne mélodie lorsqu'elle n'est pas susceptible d'une harmonie régulière. (Voyez *Harmonie Liaisons*, &c.) M. Serre, dans son *Essai sur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753, nous assure tenir du célèbre Geminiani, le fait suivant, que lorsque ce grand musicien a quelque *adagio* touchant à composer, il ne touche jamais son violon ni aucun autre instrument; mais qu'il conçoit & écrit d'abord une suite d'accords; qu'il ne commence jamais par une simple succession de sons, par une simple mélodie, & que s'il y a une partie qui dans l'ordre de ses conceptions ait le pas sur les autres, c'est bien plutôt celle de la basse que tout autre, & M. Rameau remarque que l'on a dit fort à propos, qu'*une basse bien chantante nous annonce une belle musique*, on peut remarquer en passant, par ce que nous venons de rapporter de M. Geminiani, que non-seulement il regarde la mélodie

mélodie comme ayant son principe dans une bonne harmonie, mais qu'il paroît même la regarder comme suggérée par cette harmonie. Une pareille autorité donneroit beaucoup de poids à cette opinion, si en matière de science l'autorité étoit un moyen de décider (*t*). D'un autre côté, il me paroît difficile, je l'avoue, de produire une musique de génie & d'enthousiasme, en commençant ainsi par la basse.

Mais parce que la mélodie a son fondement dans l'harmonie, faut-il, avec certains auteurs modernes, donner tout à l'harmonie & préférer son effet à celui de la mélodie? Il s'en faut bien que je le pense: pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférablement; c'est une vérité d'expérience incontestable. Ceux qui soutiendroient le contraire s'exposeroient à tomber dans le défaut qui n'est que trop ordinaire à nos musiciens françois, de tout sacrifier à l'harmonie, de croire relever un chant trivial par une basse fort travaillée & fort peu naturelle, & de s'imaginer, en entassant parties sur parties, avoir fait de l'harmonie, lorsqu'ils n'ont fait que du bruit. Sans doute une basse bien bien faite soutient & nourrit agréablement un chant; alors, comme nous l'avons déja dit, l'oreille la moins exercée qui les entend en même temps, est forcée de faire une égale attention à l'un & à l'autre, & son plaisir continue d'être un, parce que son attention, quoique portée sur différens objets, est toujours une: c'est ce qui fait sur-tout le charme de la bonne musique italienne; & c'est là cette unité de mélodie dont M. Rousseau a si bien établi la nécessité dans sa lettre sur la musique françoise. C'est avec la même raison qu'il a dit au mot *Accompagnement: Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, dans la basse, qui puisse distraire l'oreille de l'objet principal, & ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant:* il en conclut très-bien, qu'il y a beaucoup de choix à faire dans les sons qui forment l'accompagnement, précisément par cette raison, que l'attention ne doit pas s'y porter: en effet, parmi les différens sons que l'accompagnement doit fournir, en supposant la basse bien faite, il faut du choix pour déterminer ceux qui s'incorporent tellement avec le chant, que l'oreille en sente l'effet sans être pour cela distraite du chant, & qu'au contraire l'agrément du chant en augmente. L'harmonie sert donc à nourrir un beau chant; mais il ne s'ensuit pas que tout l'agrément de ce chant soit dans l'harmonie. Pour se convaincre bien évidemment du contraire, il n'y a qu'à jouer sur un clavecin la basse du chant bien chiffrée, mais dénuée de son dessus: on verra combien le plaisir sera diminué, quoique le dessus soit réellement contenu dans cette basse. Concluons donc contre l'opinion que nous combattons, que l'expérience lui est absolument contraire; & en convenant d'ailleurs des grands effets de l'harmonie dans certains cas, reconnoissons la mélodie dans la plupart comme l'objet principal qui flatte l'oreille. Préférer les effets de l'harmonie à ceux de la mélodie, sous ce prétexte que l'une est le fondement de l'autre, c'est à peu près comme si l'on vouloit soutenir que les fondemens d'une maison sont l'endroit le plus agréable à habiter, parce que tout l'édifice porte dessus.

Nous prions le lecteur de regarder ce que nous venons de dire sur l'harmonie & sur la mélodie, comme un supplément au dernier chapitre du premier livre de nos élémens de musique, supplément qui nous a paru nécessaire pour démêler ce qu'il peut y avoir de problématique dans la question, *Si la mélodie est suggérée par l'harmonie?*

Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers temps, que la géométrie est fondée sur la résonnance du corps sonore; parce que la géométrie est, dit-on, fondée sur les proportions, & que le corps sonore les engendre toutes; les géomètres nous sauroient mauvais gré de réfuter sérieusement de pareilles assertions: nous nous permettrons seulement de dire ici, que la considération des proportions & des progressions est entièrement inutile à la théorie de l'art musical. Je pense l'avoir suffisamment prouvé par mes élémens même de musique, où j'ai donné, ce me semble, une théorie de l'harmonie assez bien déduite, suivant les principes de M. Rameau, sans y avoir fait aucun usage des proportions ni des progressions. En effet, quand les rapports de l'octave, de la quinte, de la tierce, &c. seroient tout autres qu'ils ne sont; quand ces rapports ne formeroient aucunes progressions; quand on n'y remarqueroit aucune loi; quand ils seroient incommensurables, soit en eux-mêmes, soit entre eux, la résonnance du corps sonore, qui produit la douzième & la dix-septième majeure, & qui fait frémir la douzième & la dix-septième majeures au-dessous de lui, suffiroit pour fonder tout le systême de l'harmonie. M. Rousseau a très-bien prouvé, au mot *Consonnance*, que la considération des rapports est tout à fait illusoire pour rendre raison du plaisir que nous font les accords consonnans; la considération des proportions n'est pas moins inutile dans la théorie de la musique. Les géomètres qui ont voulu introduire le calcul dans cette dernière science, ont eu grand tort de chercher dans une source tout-à-fait étrangère, la cause du plaisir que la musique nous procure; le calcul peut à la vérité faciliter l'intelligence de certains points de la théorie, comme des rapports entre les tons de la gamme & du tempérament; mais ce qu'il faut de calcul pour traiter ces deux points est si simple, & pour tout dire, si peu de chose, que rien ne mérite moins d'étalage. Combien donc doit-on désapprouver quelques musiciens qui entassent dans leurs écrits chiffres sur chiffres, & croient tout cet appareil nécessaire à l'art? La fureur de donner à leurs productions un faux air scientifique, qui n'en impose qu'aux ignorans, les a fait tomber dans ce défaut, qui ne sert qu'à rendre leurs traités beaucoup moins bons & beaucoup plus obscurs. Je crois qu'en

qualité de géomètre, on me pardonnera de protester ici (si je puis m'exprimer de la sorte) contre cet abus ridicule de la géométrie dans la musique, comme j'ai déja réclamé ailleurs contre l'abus de la même science dans la physique, dans la métaphysique, &c.

Qu'il me soit encore permis d'ajouter (car une vérité qu'on a dite conduit bientôt & nécessairement à une autre) que les explications & les raisonnemens physiques ne sont pas plus utiles à la théorie de l'art musical, ou plutôt le sont encore moins que les calculs géométriques. Nous savons, par exemple, & nous le disons ici par l'intérêt que nous prenons aux ouvrages de M. Rameau, que cet artiste célèbre se reproche avec raison d'avoir mêlé dans le premier chapitre de sa génération harmonique, aux expériences lumineuses qui font la base de son systême, l'hypothèse physique dont nous avons parlé sur la différente élasticité des parties de l'air, par le moyen de laquelle il prétend expliquer ses expériences; hypothèse purement conjecturale, & d'ailleurs insuffisante pour rendre raison des phénomènes. Ceux qui ont les premiers proposé cette hypothèse (car M. Rameau convient qu'il n'en est pas l'auteur) ont pu la donner comme une opinion; mais jamais on n'a dû en faire la base d'un traité de l'harmonie. Des faits, & point de verbiage; voilà la grande règle en physique comme en histoire.

Tenons-nous en donc aux faits, & pour finir cet article par quelque chose qui intéresse véritablement les artistes & les amateurs, entretenons ici nos lecteurs d'une belle expérience du célèbre Tartini, qui a rapport à la *basse fondamentale*.

Voici cette expérience, comme elle est rapportée par l'auteur même, dans son ouvrage qui a pour titre, *Trattato di musica, secondo la vera scienza dell' armonia*, imprimé à Padoue en 1754; ouvrage qui n'est pas également lumineux par tout; mais qui contient d'excellentes choses, & dont nous pourrons faire usage dans la suite, pour enrichir plusieurs articles de l'encyclopédie.

Etant donnés à la fois (c'est M. Tartini qui parle) deux sons par un même instrument capable de tenue, c'est-à-dire, qui puisse faire durer & soutenir le son, comme trompette, hautbois, violon, cor-de-chasse, &c. ces deux sons en produiront un troisième très-sensible. Ainsi, qu'on tire en même temps d'un violon deux sons forts & soutenus en tel rapport l'un à l'autre qu'on voudra, ces deux sons en produiront un troisième que nous assignerons tout à l'heure. La même chose aura lieu, si au lieu de tirer les deux sons à la fois d'un même violon, on les tire séparément de deux violons éloignés l'un de l'autre de cinq ou six pas; placé dans l'intervalle des deux violons, on entendra le troisième son, & on l'entendra d'autant mieux, qu'on sera plus près du milieu de cet intervalle, & d'autant moins, qu'on se rapprochera davantage d'un des deux violons. La même expérience aura lieu, & même plus sensiblement encore, si l'on se sert de hautbois au lieu de violons. Voici maintenant quel est ce troisième son dans tous les cas.

Deux sons à l'unisson ou à l'octave, ne donnent point de troisième son.

Deux sons à la quinte, comme *ut sol*, donnent pour troisième son l'unisson *ut* du son le plus grave. Cet unisson se distingue difficilement; mais il se distingue.

Deux sons à la quarte, comme *ut fa*, donnent la quinte *fa* au dessous du son le plus grave *ut*.

Deux sons à la tierce majeure, comme *ut mi*, donnent l'octave *ut* au-dessous du son le plus grave *ut*.

Deux sons à la tierce mineure, comme *ut* * *mi*, donnent la dixième majeure *la*, au-dessous du son le plus grave *ut* *.

Deux sons à l'intervalle d'un ton majeur, *ut re*, donnent la double octave au-dessous du son le plus grave *ut*.

Deux sons à l'intervalle d'un ton mineur, *re mi*, donnent l'*ut*, qui est à la seizième au-dessous du son le plus grave *re*.

Deux sons à l'intervalle d'un semi-ton majeur, *si ut*, donnent l'*ut* à la triple octave au-dessous du son le plus aigu *ut*.

Deux sons à l'intervalle d'un demi-ton mineur, *sol sol* *, donnent l'*ut* qui est à la vingt-sixième au-dessous du son le plus grave *sol*.

La tierce majeure renversée en sixte mineure, donne le même troisième son qu'auparavant. Ainsi l'on a vu ci-dessus que la tierce majeure *ut mi*, donnoit l'octave au-dessous d'*ut*. La sixte mineure *mi ut*, dans laquelle *ut* est monté à l'octave *mi*, restant sur le même degré, donnera donc la double octave au-dessous de ce dernier *ut*.

La tierce mineure renversée en sixte majeure, donne le même son qu'auparavant, mais une octave plus haut. La tierce mineure *ut* * *mi* donne, comme on l'a vu, le *la* qui est à la douzième au-dessous de *mi*. Laissez *mi* sur le même degré & substituez à l'*ut* * son octave à l'aigu pour avoir la sixte majeure *mi ut* *; le troisième son sera *la*, quinte au-dessous de *mi*, c'est-à-dire, une octave plus haut que le *la* du premier cas.

M. Tartini ajoute que le troisième son résultant de la quarte, des deux tierces, des deux sixtes, soit majeures, soit mineures, est le plus facile à distinguer, parce que ce son est toujours plus grave qu'aucun des deux qui le produisent; que le troisième son

produit par la quinte se distingue plus difficilement, parce qu'il est à l'unisson du son le plus grave; qu'il se distingue plus difficilement dans les tons majeurs ou mineurs, parce que ces tons différant peu l'un de l'autre, l'intonation les confond aisément, & très-difficilement dans les demi-tons majeurs & mineurs, à cause de la grande difficulté de les distinguer dans l'intonation. Cependant la petite différence de 80 à 81, qui est entre le ton majeur & le ton mineur, (Voyez *Comma.*) & celle de 125 à 126, qui est entre le demi-ton majeur & le mineur, (Voyez *Apotôme* & *Enharmonique*) produisent, comme on l'a vu, un troisieme son fort différent dans les deux cas.

M. Tartini ne nous apprend point quel son résulte du triton & de la fausse quinte. Nous invitons les musiciens à le chercher. Mais l'auteur observe qu'à l'exception de l'unisson & de l'octave, il n'est point d'intervalle commensurable ou non, appréciable ou non, réductible ou non aux intervalles connus, qui ne produise un troisième son, lequel sera aussi commensurable ou non, appréciable ou non, réductible ou non aux intervalles connus; mais qui sera très-aisé à distinguer des deux autres.

Il faut de plus que les intervalles dont on a parlé ci-dessus, soient parfaitement justes pour produire le troisième son qui leur a été assigné; car pour peu qu'on altère l'intervalle, le troisième son change: par exemple, l'intervalle de *sol* à *si b* n'étant point une tierce mineure juste, ne produira point pour troisième son la douzième *mi b* au-dessous de *si b*, mais la quatorzième *ut* au-dessous, & ainsi des autres (*u*).

M. Tartini, après avoir rapporté ces différentes expériences, suppose un chant composé de deux parties; il trouve par le moyen des deux sons qui se répondent en même temps, le troisième son qui en résulte: ce troisième son, dit-il, est la vraie basse du chant, & toute autre basse sera un *paralogisme*, expression énergique & remarquable.

Il remarque aussi une conséquence assez singulière qui suit de ses expériences: soient les sons *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, en cette progression, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ le son troisième résultant des deux sons consécutifs de cette progression, sera toujours le son le plus bas, *ut* ou $\frac{1}{2}$: c'est une suite des expériences qu'on vient de rapporter, si l'on continue la progression $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, on verra par ces mêmes expériences, que $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, qui forment le ton majeur, & $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, qui forment le ton mineur, (voyez *Ton* & mes *Elemens de Musique.*) donnent aussi le même *ut* ou $\frac{1}{2}$ que les sons précédens ont donné. Par les mêmes expériences, $\frac{1}{15}$, $\frac{1}{16}$, qui forment le demi-ton majeur, donnent $\frac{1}{2}$ ou le son *ut*; & enfin, $\frac{1}{24}$, $\frac{1}{25}$, qui forment le demi-ton mineur, donnent encore $\frac{1}{2}$ ou le son *ut*. En général soit imaginée cette suite de sons en montant, & soit mise au-dessus de chaque son sa valeur par rapport au premier que je nommerai $\frac{1}{2}$,

ut sol ut mi sol ut re mi sol si ut sol sol ♯.
$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{9}$ $\frac{1}{10}$ $\frac{1}{12}$ $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{25}$.

Deux sons voisins quelconques de cette suite, dont le dénominateur ne différera que de l'unité, rendront toujours pour troisième son le son grave $\frac{1}{2}$, suivant les expériences de M. Tartini.

Or de-là ce grand musicien conclut, soit par une pure analogie, soit qu'en effet (ce qu'il ne nous dit pas) il ait poussé sur ce sujet l'expérience plus loin; il conclut, dis-je, que si l'on complete cette suite & qu'on l'étende à l'infini en cette sorte:

$\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{13}$, &c. $\frac{1}{100}$, &c.

Deux sons voisins quelconques de cette suite rendront toujours le son *ut*; ce qui paroit en effet assez probable.

Nous avons cru devoir nous presser de faire part à nos lecteurs d'une si belle expérience, qui jusqu'à présent est à peu près tout ce que nous connoissons de l'ouvrage de M. Tartini. Nous tâcherons d'extraire du reste de son livre, pour les mots *Harmonie*, *Melodie*, *Mode*, &c. & autres semblables, ce que nous y trouverons de plus remarquable & de plus utile. Nous nous bornerons ici à une observation.

L'expérience qu'on vient de voir, donne la basse qui doit résulter de deux dessus quelconques; mais elle ne donne pas, du moins directement, celle qu'il faut joindre à un dessus seul: cependant ne pourroit-on pas en tirer quelque parti pour la solution de ce dernier problême? Il s'ensuit d'abord, ce me semble, de l'expérience qu'on vient de rapporter, que si l'on a fait un second dessus à un chant quelconque, & que la basse jointe à ces deux dessus, suivant les règles de M. Tartini, produise un tout désagréable à l'oreille, c'est une marque évidente que le second dessus a été mal fait. Cela posé, quand on aura fait un premier dessus quelconque, & qu'on lui aura donné une basse, cette basse doit nécessairement, par les règles de M. Tartini, donner le second dessus qu'il faut joindre au premier. Or, ce second dessus étant ainsi fait, si les trois parties forment un ensemble désagréable, c'est une marque que la basse étoit mal faite.

Au reste nous devons avertir ici que dans l'ouvrage de M. Serre, intitulé *Essai sur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753, il est fait mention de cette expérience de M. Tartini, comme d'une chose dont plusieurs musiciens reconnoissent la vérité: l'auteur ajoute même qu'on peut faire avec deux

belles voix de femmes cette expérience, que M. Tartini dit n'avoir faite que sur des instrumens; mais M. Serre ne parle que du troisième son produit par la tierce majeure, & de celui que produit la tierce mineure. Il y a même cette différence entre M. Tartini & M. Serre, que selon le premier, les deux sons d'une tierce majeure, comme *ut mi*, produisent l'octave *ut* au-dessous de *ut*; & selon le second, c'est la double octave: de même selon le premier, les deux sons d'une tierce mineure, *la ut*, produisent la dixième majeure *fa* au-dessous de *la*; & selon le second, c'est la dix-septième majeure au-dessous de *la*, ou l'octave au-dessous de la dixième *fa*. M. Serre, ne parle point du troisième son produit par deux autres sons quelconques, & paroît d'ailleurs n'avoir fait aucun usage de cette expérience.

Je finirai ici cet article, que je prie les artistes de lire & de juger dans le même esprit dans lequel je l'ai composé. Je serois très-flatté qu'ils y trouvassent des vues utiles pour les progrès de la théorie & de la pratique de l'art. (*M. d'Alembert.*)

FONDAMENTAL. J'ai donné en entier cet article de d'Alembert, qui se trouve dans l'ancienne encyclopédie, quoiqu'il fourmille d'erreurs qui vont quelquefois jusqu'à l'absurdité; mais comme ces erreurs tiennent en grande partie au systême de la basse *fondamentale*, tel que Rameau l'avoit conçu & que d'Alembert avoit cherché à l'expliquer, il a bien fallu rapporter ses raisons pour les combattre. Cela devenoit encore plus nécessaire avec un homme comme d'Alembert dont le nom recommandable, comme savant, peut encore imposer. On verra dans le cours de cet examen, que cet homme célèbre étoit fort peu initié dans la science dont il traite, & que s'il a eu raison de reprocher à quelques auteurs d'abuser des calculs en les appliquant trop souvent à l'art musical, il a péché lui-même par un excès contraire, en dédaignant cette application qui auroit pu le préserver de quelques-unes des fautes dans lesquelles il est tombé.

Je n'ai pas approfondi dans cet examen tout ce que cet article présente de vicieux, parce que M. l'abbé Feytou, dont l'autorité doit être beaucoup plus imposante que la mienne, a bien voulu se charger de ce soin. On trouvera ses observations à la suite des miennes. Je n'ai fait que suppléer à ce que M. l'abbé Feytou n'a pas dit, & je n'ai que cherché à détruire quelques conséquences d'un systême que ce savant a détruit de fond en comble en le remplaçant par un autre infiniment plus simple & plus naturel. Les notes désignées par des lettres de l'alphabet ne répondent qu'à mon article.

(*a*) La base du systême de d'Alembert, ou plutôt de celui de Rameau, qu'il n'a fait que commenter, est une prétendue expérience, aujourd'hui, & depuis long-temps reconnue fausse; & cependant l'article que j'attaque repose presque en entier sur ce point. Rousseau a dit, article dissonance (voyez ce mot.) « Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une » corde quelconque, une autre corde à sa douzième » en dessous frémissoit sans résonner; *mais outre que* » *c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde* « *sonore qui vibre & ne résonne pas*, il est maintenant » reconnu *que cette prétendue expérience est une erreur*, » que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, » & qu'elle paroît ne pas résonner, parce qu'elle ne » rend dans ses parties que l'unisson de l'aigu, qui » ne se distingue pas aisément. »

D'après cela que devient l'origine donnée par Rameau ou par d'Alembert au mode mineur? que devient tout le reste de l'article?

(*b*) Comment un homme comme d'Alembert a-t-il pu proposer de prendre le son le plus haut d'un accord pour *fondamental*? que signifie ce mot, si ce n'est le son le plus grave, celui sur lequel tous les autres reposent, comme un édifice repose sur ses fondemens? car il ne faut pas confondre *fondamental* avec générateur. Celui-ci est le son qui engendre, qui fait naître les autres. Ainsi l'accord *sol si re fa* a pour générateur *ut*, (Voyez l'art. *Basse fondamentale* de M. l'abbé Feytou, & l'explication du systême de Tartini dans l'art. même de d'Alembert.) mais son *fondamental* est *sol*. Si l'expérience citée étoit vraie, *ut* seroit le générateur de *fa*, puisqu'il le produiroit en quelque sorte; mais il n'en seroit dans aucun cas le *fondamental*.

(*c*) D'Alembert avoue lui-même ici que le son principal & le plus grave est celui qu'on appelle *fondamental*; mais pourquoi borne-t-il cette dénomination à l'accord parfait? est ce que dans la septième *re fa la ut*, le *re* n'est pas *fondamental*, comme dans l'accord parfait mineur *re fa la?*

(*d*) Cet accord de sixte ajoutée se pratique sur la tonique & non sur la sous-dominante; (Voyez *les art. Dissonance de Rousseau & de M. l'abbé Feytou.*) il ne se prat que sur cette sous-dominante que comme renversement de la septième de la seconde note du ton. (Voyez *Double-emploi.*) D'Alembert devoit au moins parler de cette sixte ajoutée sur la tonique.

(*e*) Il est assez étrange que tous ceux qui ont parlé de cette sixte superflue, & qui l'ont nommé sixte italienne, l'aient composée de tierce majeure, de quarte superflue & de sixte superflue, tandis que les Italiens le composent toujours de quinte au lieu de cette quarte; au moins je ne l'ai jamais rencontré dans les partitions italiennes autrement qu'avec la quinte, qui souvent même en est retranchée pour éviter la progression forcée de deux quintes, *fa* descendant sur *mi*, & *ut* ne pouvant que descendre sur *si*. Cette observation pratique augmente un peu l'embarras pour trouver l'origine de cet accord.

Au reste il y a ici une faute dans la manière dont

d'Alembert énonce la compoſition de cet accord. « Il eſt compoſé, dit-il, d'une tierce majeure (*fa* » *la*) d'une quarte ſuperflue ou triton, (*fa ſi*, en partant toujours de la *fondamentale fa*) « & d'une » tierce majeure (*ſi re* ✱) c'eſt ici qu'il abandonne la *fondamentale fa* qu'il avoit priſe d'abord pour point de comparaiſon ; car ce n'eſt plus avec *fa* que ce *re* ✱ forme une tierce majeure, mais avec le *ſi* qui le précède dans l'accord. Il falloit donc dire que le quatrième ſon étoit une ſixte ſuperflue, ou en déſignant chaque portion de l'accord ſéparément, dire qu'il eſt compoſé de tierce majeure, ſeconde & tierce majeure.

(*f*) « Du *fa* au *re* dièſe, dit d'Alembert, il y » a une vraie ſeptième. » Cette manière de s'exprimer eſt très-fauſſe & très-impropre. Du *fa* au *re* dièſe il y a la diſtance d'une ſeptième, & encore cela n'eſt-il vrai que ſur les inſtrumens altérés par le tempérament ; mais comme on nomme les intervalles d'après le nombre des notes qu'ils contiennent, on ne peut pas appeler *ſeptième* l'intervalle qui n'en contient que *ſix*, encore moins, dire que c'eſt une *vraie* ſeptième.

(*g*) Pluſieurs auteurs ont tenté avec ſuccès les divers renverſemens de la ſixte ſuperflue, & on a trouvé que même la face qui préſente la tierce ou plutôt la dixième diminuée faiſoit un très-bon effet. Quant à l'origine de cet accord, je laiſſe à M. l'abbé Feytou le ſoin de la préſenter.

(*h*) C'eſt une choſe remarquable que la manière dont ces prétendus théoriciens, qui n'ont jamais pratiqué l'art muſical, arrangent tout ſuivant leurs ſyſtêmes & vont puiſer leurs ſolutions dans leur ſeule imagination. N'eſt-il pas étrange qu'on vienne vous dire que la ſeptième *ut mi ſol ſi*, dont toutes les notes appartiennent au ton d'*ut*, n'eſt pas autre choſe que la ſeptième *ut mi ſol ſi b*, qui appartient au ton de *fa* ? que cette ſeptième, propre à la tonique, & qui ſe réſout de deux manières, eſt la même que l'autre, uniquement propre à la dominante, qui n'a qu'une ſolution, & qui caractériſe la cadence parfaite ; qu'un *ſi* naturel enfin n'eſt autre choſe qu'un *ſi* bémol. Comment peut-on donner l'accord ſi dur de la ſeptième majeure avec tierce majeure, pour celui de ſeptième mineure, que M. l'abbé Feytou regarde, avec raiſon, comme un accord parfait ? Si deux notes en rapports ſi éloignés pouvoient être priſes indifféremment l'une pour l'autre, qu'eſt-ce donc que ſeroit la muſique ?

(*i*) On peut voir dans les divers articles de M. l'abbé Feytou, la véritable origine de la ſeptième diminuée. Pour ceux qui croient que la muſique eſt ſous la dépendance immédiate de l'oreille, qui ne jugent que ce qu'ils entendent, & qui, par conſéquent ne peuvent admettre des ſons ſous-entendus, il eſt douteux qu'ils ſe contentent de celle-ci.

(*k*) Ceci n'eſt plus une affaire de raiſonnement ; c'eſt un mal-entendu, un défaut d'expérience pratique. Par quelle raiſon, dit d'Alembert, *n'emploie-t-on jamais* dans l'harmonie les accords *ut mi ſol* ✱ *ut*, *ut mi ſol* ✱ *ſi*, dont le premier *n'a proprement aucune diſſonance*, &c.

Je remarque 1°. qu'il n'y a en effet aucune diſſonance proprement dite dans le premier de ces accords, ſuivant cette définition, que là où il n'y a point de ſeconde, il n'y a point de diſſonance ; mais comment appellera-t-on cependant deux ſons qui ſonnent auſſi mal enſemble qu'une quinte ſuperflue *ut ſol* ✱ & une fauſſe quarte *ſol* ✱ *ut* ? Ce n'eſt pas que ces ſons placés à des diſtances convenables, ne puiſſent s'entendre enſemble, puiſque *ſol* ✱ eſt engendré par *ut* comme *ſol*. (Voyez l'expérience de Tartini.) Mais ce n'eſt pas de cela qu'il s'agit. Rameau a répondu à d'Alembert que cet accord lui déplaiſoit, par la raiſon que *ut* faiſant réſonner *ſol*, ce *ſol* feroit diſſonance avec *ſol* ✱. Cette raiſon ne valoit rien, & d'Alembert la détruit aiſément. Il n'y avoit qu'une choſe à dire : c'eſt que cet accord ſe pratique, & que d'Alembert n'en ſavoit rien.

2°. Ce qui eſt plus extraordinaire, c'eſt la propoſition du ſecond accord *ut mi ſol* ✱ *ſi*. d'Alembert ignoroit-il l'exiſtence de l'accord de quinte ſuperflue ſur la troiſième note du ton *ut*, *mi ſol* ✱ *ſi re* ? Non aſſurément, car il en parle dans la ſuite de cet article & dans ſa réponſe aux objections de Rameau, imprimée à la ſuite de ſes élémens. Or dans l'accord *ut mi ſol* ✱ *ſi re*, l'accord *ut mi ſol* ✱ *ſi* n'eſt-il pas compris ? Que demande donc d'Alembert ? qu'on retranche le *re* de cet accord ? Il en eſt parfaitement le maître. Des accords peuvent être à rejeter comme trop durs, parce qu'ils ſont complets, mais jamais on n'a défendu d'en retrancher des ſons.

Voici ce que dit Rouſſeau de la quinte ſuperflue. « Elle ſe conſidère de deux manières, l'une par les » François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie » françoiſe, la quinte ſuperflue eſt l'accord de dominante en mode mineur, au-deſſous duquel on fait » entendre la médiante qui fait quinte ſuperflue avec « la note ſenſible. (Ainſi c'eſt l'accord *mi ſol* ✱ *ſi re* ſous lequel on fait entendre un *ut*, d'où il réſulte l'accord *ut mi ſol* ✱ *ſi re*, & par conſéquent *ut mi ſol* ✱ *ſi*, & c'eſt le ſecond des accords propoſé par d'Alembert.)

« Dans l'harmonie italienne, continue Rouſſeau, » la quinte ſuperflue ne ſe pratique que ſur la tonique » en mode majeur, lorſque par accident ſa quinte » eſt dièzée, faiſant alors tierce majeure ſur la mé» diante, & par conſéquent quinte ſuperflue ſur la » tonique. » (Ainſi de l'accord parfait *ut mi ſol ut*, ſi vous diéſez accidentellement le *ſol*, comme le dit Rouſſeau, vous aurez *ut mi ſol* ✱ *ut*, & c'eſt le premier accord déſiré par d'Alembert, qui, comme on le voit, n'avoit inventé en cela que deux accords très-exiſtans & très-connus.

Notez que Rouſſeau ajoute : « Le principe de cet » accord qui paroît ſortir du mode, ſe trouvera dans » l'expoſition du ſyſtême de Tartini ; » & que d'Alembert finit ſon article par détailler les expériences de Tartini.

(*l*) Voici bien autre choſe. D'Alembert propoſe ſes accords, *ne fût-ce que par licence*. J'ai eu pluſieurs fois l'occaſion de parler contre les licences en muſique ; je me contenterai ici de renvoyer à ce mot. Mais il continue avec une aſſurance incroyable. « M. Rameau n'a-t-il pas fait chanter dans un air » de trompette, des fêtes de l'hymen, page 133, » les deux parties ſupérieures à la tierce majeure » l'une de l'autre ? (*m*) Quoi ! deux tierces majeures » de ſuite, & à plus forte raiſon une ſuite de tierces » majeures, ne ſont pas interdites par lui-même, pour- » quoi donc ne pourroit-on pas quelquefois faire » entendre dans un même accord deux tierces ma- « jeures enſemble ? &c. »

Ceux qui ont quelque idée de muſique ſeront bien étonnés de la hardieſſe de cette aſſertion. Ils croiront ſans doute que c'eſt une mépriſe échappée à d'Alembert dans un moment de diſtraction, & ſur laquelle il eſt revenu à la première objection. Point du tout : il répète cet étrange expoſé à la fin de ſes élémens de muſique, dans ſa réponſe déja citée à Rameau. Il eſt curieux de voir dans quels termes.

« C'eſt à la page 133 des *fêtes de l'hymen* qu'il » ſe trouve en effet deux parties à la tierce ma- » jeure l'une de l'autre *durant un grand nombre de* » *meſures*. Niez vous le fait ? en convenez vous ? c'eſt » ce que je n'ai pu démêler dans votre réponſe. » Quelque parti que vous preniez, il *reſtera toujours* » *certain* que vous avez fait chanter deux parties pen- » dant pluſieurs meſures à la tierce majeure l'une de » l'autre, quoique ces deux tierces majeures de ſuite » ſoient interdites par tous les muſiciens & par vous » même. Je n'ai point prétendu blâmer cette licence ; » j'en ai ſeulement fait mention, pour montrer com- » bien les licences ſont fréquentes en muſique. &c. »

On voit qu'un fait préſenté deux fois avec une pareille aſſurance ne ſauroit être l'effet d'une diſtraction ; que d'Alembert s'eſt donné le temps d'y regarder, & il *reſtera toujours certain*, ou qu'il avance une choſe auſſi fauſſe qu'elle eſt abſurde, ou que Rameau s'eſt rendu coupable du plus épouvantable barbariſme muſical qui ait été jamais exécuté.

Il a paru en 1789, un petit livre intitulé : Bévues, erreurs & mépriſes de différens auteurs célèbres en matières muſicales, par M. le Febvre, profeſſeur de muſique, jeune homme plein d'eſprit & de feu, dont le premier chapitre a pour texte : *M. d'Alembert n'étoit pas en état de diſcerner une tierce* majeure *d'une tierce* mineure.

Cette propoſition peut paroître un peu dure, mais il faut en convenir, elle n'eſt que juſte.

« Ce fait eſt prouvé, dit M. le Febvre, par l'ex- » poſé d'une des plus ſingulières bévues qui ſoient » peut-être échappées juſqu'à préſent à aucun théo- » ricien.... » Il cite les phraſes de d'Alembert, & il ajoute : « Pour concevoir tout le ridicule de cette » aſſertion, il faut ſavoir que, non-ſeulement, l'exé- » cution de deux parties à la tierce majeure l'une » l'une de l'autre, produiroit une horrible cacopho- » nie, mais qu'on n'a pas encore vu des traces d'un » ſi fol accouplement. Il n'exiſte pas même de quoi » ſoupçonner que l'idée en ſoit jamais venue à per- » ſonne.... Deux parties ne peuvent chanter ainſi, » que le ton ne change preſque à chaque note, & » je laiſſe à juger quelle épouvantable diſcordance » doit réſulter d'un auſſi fréquent changement de » ton.... Des ſons mélodieux ne ſont mélodieux » que parce qu'ils ſont appréciables : ils ne ſont ap- » préciables que par le rapport ſenſible qu'ils ont » avec le ſon principal, que l'on nomme ton. S'il » arrive que le ſon principal varie à chaque note, » il n'exiſte plus de ſon en rapport avec lui ; il n'exiſte » plus de ſons appréciables par lui, & ſi l'on s'a- » viſoit d'écrire en notes cet extravagant aſſemblage » de ſons, ce ne ſeroit pas même de la muſique. »

(M. le Febvre a parfaitement raiſon pour les chants diatoniques ; mais deux parties qui formeroient enſemble pluſieurs tierces majeures en parcourant divers intervalles ne ſeroient pas dans le cas de changer de ton à chaque note, au moins d'une manière ſenſible. Ainſi deux parties formant le chant ſuivant à la tierce majeure l'une de l'autre :

Mi	*la*	*ſi*	*ut*	*ſi*	*ut*
Ut	*fa*	*ſol*	*la b*	*ſol*	*ut*
*	*	*	*	*	
3	3	3	3	3	8

ne changeroient pas de ton à chaque note comme dans le chant diatonique ſuivant, ſuppoſé par M. le Febvre :

Mi	*fa* *	*ſol* *	*la*	*ſi*	*ut*
Ut	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*ut*

mais il n'en eſt pas moins vrai que ni l'un ni l'autre chant n'eſt admiſſible.)

M. le Febvre reprend avec beaucoup de raiſon d'Alembert, non-ſeulement d'avoir vu *une faute de compoſition horrible* où cette faute n'exiſtoit pas, mais encore de mettre cette faute horrible au rang des ſimples licences.

Au ſurplus, ce profeſſeur prouve bien que Rameau n'a pu faire une pareille faute, mais il ne prouve pas qu'il ne l'ait pas faite, & c'eſt ce que je dois faire, en citant le morceau même de Rameau allégué par d'Alembert. On y verra deux parties chantant en effet à la *tierce* l'une de l'autre, mais non pas à la *tierce majeure*. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 160) Le

refte du morceau ne contient qu'une tranfition où les parties ne font plus en tierce & qui ramène le commencement. Il eft bien étonnant que Rameau, dans fa réponfe à d'Alembert, ne lui ait pas donné un démenti plus authentique, & affez clair pour que celui-ci ait pu l'y démêler.

(*n*) Cet accord propofé par d'Alembert, eft encore un de ceux qui fe pratiquent. C'eft une portion de l'accord de feptième diminuée du ton de *re b*. A la vérité il faudroit en retrancher l'octave d'*ut*, à caufe de la progreffion, pour éviter les deux octaves; mais ce fera, fi on veut, l'accord de la feconde note du ton de *fi b* mineur, dont la feptième *fi b* eft retranchée, ou celui de la quatrième du même ton, appelée fous-dominante, & qui, dans le fyftême de d'Alembert & de Rameau, doit porter l'accord de grande fixte *mi b fol b fi b ut*, dont on a doublé la fixte & retranché la quinte. Au refte ce n'eft rien que de propofer des accords, il faut en même-temps déterminer leur progreffion.

(*o*) L'accord *ut mi b fol* ✻ *ut*, effayé fur un inftrument à touches, ne blefferoit nullement l'oreille; car ce ne feroit pas autre chofe que l'accord *ut mi b la b ut* qui eft fort ufité. Il n'y a donc pas là de mérite d'invention. Ces deux accords fe confondent par le tempérament jufqu'à ce que leur progreffion foit indiquée.

(*p*) La baffe *fondamenale* de notre gamme eft tout auffi naturelle que celle des Grecs; il s'agit de la trouver, & c'eft ce que n'ont fait ni Rameau, ni d'Alembert. Quant à fa difpofition pour l'intonation, je ne fais fi elle eft plus facile. D'Alembert la trouve plus naturelle, parce que, dit-il, commençant par *ut*, elle donne tout de fuite l'impreffion du mode d'*ut*. Cela feroit bon fi cette progreffion *ut re mi fa* étoit véritablement de la gamme d'*ut*, mais elle eft de celle de *fa*, ainfi la raifon de d'Alembert porte à faux. Il trouve enfuite un peu de difficulté dans l'intonation des trois tons de fuite *fol la fi*; c'eft qu'il ignore qu'entre le *fol* & le *fi*, il doit fe trouver deux notes. La difpofition de notre gamme n'eft donc pas auffi naturelle qu'il le dit.

(*q*) Comment la baffe *fondamentale* que d'Alembert donne à notre gamme, feroit-elle le guide fecret qui nous fuggère ce chant, pufque cette baffe eft évidemment incomplète, & qu'elle appartient à deux gammes différentes, celle de *fa* & celle d'*ut*, mais ces affertions feront mieux combattues par M. l'abbé Feytou, au mot *Gamme*.

(*r*) Affurément la raifon alléguée ici par d'Alembert eft bien futile. Une perfonne qui n'a aucune connoiffance en mufique, fait naturellement la baffe d'un chant qu'elle entend, parce qu'elle a entendu beaucoup de chants accompagnés de baffe, & c'eft la mémoire & non un inftinct naturel qui la fert dans cette occafion. C'eft une baffe continue & non une baffe *fondamentale* que cherche à faire cette perfonne fenfible, & c'eft beaucoup plus fouvent un accompagnement à la tierce; non pas que l'accompagnement à la tierce foit plus naturel qu'une autre, mais parce qu'il eft plus ordinaire & qu'elle en a entendu plus fouvent. Comment cette oreille fenfible démêleroit-elle une baffe fur laquelle on n'eft pas encore d'accord, puifqu'on contefte à d'Alembert qu'il ait trouvé la véritable?

(*s*) C'eft une des erreurs de d'Alembert, que beaucoup d'autres partagent avec lui, que de croire qu'un chant ne puiffe avoir qu'une feule bonne baffe *fondamentale*. Rameau lui a dit que ce chant *fol ut* pouvoit appartenir à vingt baffes différentes; il objecte que de ces vingt baffes il n'y en a peut-être qu'une de bonne, cette réponfe eft ridicule. Une mauvaife baffe n'eft pas une baffe. Une baffe *fondamentale* engendre un chant ou ne l'engendre point; fi elle l'engendre, elle eft bonne & ce chant lui appartient.

Mais fans entrer dans plus de détails, qui ne fait qu'un chant peut être, par exemple majeur ou mineur, fuivant la baffe à laquelle on l'applique. Laquelle donc de la baffe majeure ou de la baffe mineure l'aura fuggéré?

(*t*) D'Alembert rejette ici les autorités qu'il invoquoit dans le cours de cet article, lorfqu'il difoit qu'il ne vouloit pas prononcer fur une queftion que *tout muficien habile & impartial doit être en état de décider*. Au furplus, cette queftion qui femble fi importante à d'Alembert, me paroit ne valoir pas la peine d'être examinée, car elle eft également indifférente & à la théorie & à la pratique. On peut dire qu'une belle mélodie eft dans une harmonie régulière comme une belle ftatue dans un bloc de marbre; il ne s'agit que de l'y trouver; mais ce n'eft affurément pas le bloc qui fuggère au fculpteur l'idée de fa ftatue.

(*u*) Si j'entends bien la propofition de d'Alembert, c'eft dans le ton d'*ut* même qu'il fuppofe l'intervalle *fol fi b* qui en effet n'eft point une tierce mineure jufte dans ce ton; mais c'eft que le *fi b* n'appartient point à ce ton. S'il confidere *fol fi b* dans le ton de *mi b* par exemple, comme feconde tierce de l'accord parfait *mi b fol fi b*, ce fera une véritable tierce mineure & le troifième ton fera bien évidemment *mi b*, comme dans le ton d'*ut*, la tierce mineure *mi fol* fera entendre *ut*, fon générateur. Mais nous venons de voir que d'Alembert n'eft pas très-connoiffeur en tierces.

Si on altère l'intervalle *fol fi b* en le diminuant un peu, il eft clair que ce ne fera plus une tierce mineure, mais une tierce diminuée dont le rapport eft de 6 à 7; c'eft le fecond *la* qui fe trouve entre *fol* & *fi* naturel dans la gamme naturelle d'*ut*. Alors il

eſt tout ſimple que ces deux ſons faſſent entendre cet *ut* leur générateur commun.

(*x*) Comment cette expérience que d'Alembert ne conteſte pas, ne l'a-t-elle pas éclairé ſur le plus grand nombre de ſes erreurs? comment n'y a-t-il pas vu au moins que puiſque deux ſons à la quarte comme *ut fa*, rendent un *fa* & non pas un *ut* comme tous les autres ſons de la gamme d'*ut*, il en devoit conclure que le *fa* moderne n'eſt point de la gamme d'*ut*, mais tonique de celle de *fa*? que ſi *ſol* & *ſol* ✱ rendent un *ut*, cet *ut* eſt donc leur générateur commun, & que l'accord *ut mi ſol* ✱ *ut* qu'il a propoſé, n'indique pas, comme il le dit, deux modulations différentes.

Il faut conclure de tout ceci que Rameau n'a fait qu'entrevoir le vrai ſyſtême de la baſſe *fondamentale*, & qu'il en a fait une foule d'applications fauſſes, faute d'avoir connu juſqu'où il pouvoit aller; & que d'Alembert qui a commenté ſes idées avec beaucoup moins de connoiſſances pratiques, n'a fait que multiplier ſes erreurs. M. l'abbé Feytou eſt le ſeul qui ait embraſſé ce ſyſtême dans toute ſon étendue, qui l'ait démontré juſqu'à l'évidence & l'ait appliqué à tous les cas, ſans être obligé de recourir à ces licences inadmiſſibles & à ces exceptions ſi fréquentes, qui ont fait abandonner ſitôt les prétendus principes de Rameau en en faiſant voir la fauſſeté.

(*M. Framery.*)

FONDAMENTAL Obſervations ſur l'art. *fondamental* de d'Alembert.

1°. *C'eſt une vérité d'expérience, qu'un ſon rendu par un corps ſonore.... eſt accompagné d'autres ſons, qui ſont, 1°. l'octave au-deſſus du ſon principal; 2°. la douzième & la dix-ſeptième majeures au-deſſus de ce même ſon.*

« Si l'on n'y diſtingue, dit Rameau, *générat. harm. préface*, p. 5, que ces conſonnances, on ne connoît donc que cela, & par conſéquent on ne pouvoit partir que de là. » *Si l'on n'y diſtingue que ces conſonnances;* mais cela eſt faux & reconnu faux par l'auteur même de cette ſuppoſition. « Vous pourrez encore y diſtinguer le ſon de ſon ſeptième harmonique, pour ne pas dire plus. » C'eſt le même Rameau qui nous apprend ce fait, & cela dans le même ouvrage, p. 10. Or il n'a profité ni de ce ſeptième, ni de ce que le corps ſonore fait entendre de plus: ſon ſyſtême n'eſt donc pas appuyé ſur l'expérience? il n'eſt donc pas le ſyſtême de la nature? « Mais ce ſeptième n'eſt point harmonique de 1. » (p. 62.) Ce ſeptième eſt rendu par le corps ſonore, & il n'eſt point harmonique du corps ſonore! Qu'eſt-il donc? « Il fait une ſeptième trop foible, & une ſixte majeure de beaucoup trop forte relativement à 1. » (*ibidem.*) Par quoi Rameau en juge-t-il? par comparaiſon avec le *la* & le *ſi b* de la gamme des modernes? » Comme ſi cet ordre de ſons: *ut re mi fa ſol la ſi ut*, étoit en effet le premier de tous; s'il ne dépendoit pas d'un autre; ſi l'oreille n'y ſous-entendoit rien de plus; ſi la nature enfin n'avoit pas en elle d'autres ſecrets plus cachés qu'il fallût développer! « dit le même Rameau, *préface*, p. 5. » Comme s'il n'y avoit que cet ordre qui nous fût naturel! dit toujours Rameau, *Mercure de juin*, 1761, *p.* 152. Rameau, *générat. harm. p.* 220, reproche à Zarlin d'avoir trop tôt abandonné la progreſſion harmonique, c'eſt-à-dire, de ne l'avoir pouſſée que juſqu'au ſixième terme. Rameau a fait pis que Zarlin. La nature lui fait entendre ſept harmoniques du corps ſonore, *pour ne pas dire plus*, le corps ſonore lui donne en *ut*, *ut ut ſol ut mi ſol* 7^{b}, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Voilà l'accord *ut mi ſol* donné directement par la nature: Rameau le dérive du renverſement des harmoniques 1, 3, 5. *Démonſtr. du principe de l'harm.* p. 15 *& alibi. Ut mi ſol la* préſente un accord conſonnant de ſixte-quinte ou de ſixte ajoutée, Rameau va chercher cet accord dans le renverſement de la ſimple ſeptième; le même harmonique 7, ou $\frac{1}{7}$ mitoyen entre *la* & *ſi b*, donne en *ſol* l'accord *ſol ſi re mi* ✱, 4, 5, 6, 7, ou *ſol ſi re fa*, accord ſenſible conſonnant; Rameau ajoute de ſon propre fonds une ſeconde à l'accord de la dominante tonique, pour avoir l'accord ſenſible de cette dominante. Rameau prétend, *préface de la génér. harm.* p. 5-6, « qu'on ne peut imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre les conſonnances (que forment entre eux les harmoniques du corps ſonore.) que ces ſons ſucceſſifs y deviennent également *fondamentaux;* que chacun d'eux y fournit ſon harmonie parfaite, » cependant il forme ſa baſſe *fondamentale* d'*ut*, non de la ſucceſſion des harmoniques *ut ut ſol ut mi ſol* 7^{b}, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. ou par les longueurs, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, &c. mais de la ſuite des quintes *fa ut ſol* ou *fa ut ſol re*, quoique le *fa* ne ſoit point harmonique d'*ut*, & que dans la ſuite de ces harmoniques on ne rencontre jamais deux intervalles ſucceſſifs ſemblables. Il convient (*ibidem.*) que chaque ſon *fondamental* porte ſon harmonie; cependant aucun ſon *fondamental* ne porte d'accord parfait mineur ni de diſſonance, & l'accord de ſixte italienne n'a point de ſon *fondamental;* donc il y a dans le ſyſtême de Rameau des ſons *fondamentaux* ſans harmonie, tels que le premier le ſeptième harmonique, *ut*, 1 & 7^{b}, 7, & des accords ſans ſon *fondamental*, tels que celui de ſixte ſuperflue, &c.

La théorie de Rameau ne demande donc pas un ſimple commentaire comme celui qu'en a fait d'Alembert, mais un traité où l'on rappelle cet harmoniſte à la ſtérile application de ſes propres principes & à de plus juſtes inductions que celles qu'il a tirées de la réſonnance du corps ſonore.

2°. *Ce ſon principal, le ſeul qu'on entende quand on ne fait pas attention aux autres.... eſt proprement ce qu'on appelle* ſon fondamental, *parce qu'il eſt pour ainſi*

ainſi dire la baſe & le fondement *des autres qui n'exiſteroient pas ſans lui.*

La force ou l'intenſité d'un harmonique eſt proportionnelle à ſa gravité. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, nº. 1. 4^{e}. *expérience.*) Le ſon le plus grave du corps ſonore eſt donc auſſi le plus ſenſible : mais il n'en eſt pas moins, comme tous les autres ſons concomitans, harmonique du corps ſonore. Lorſqu'on fait ſonner à la fois tous les uniſſons de ces harmoniques, le ſon total qui en réſulte a beaucoup de reſſemblance avec le ſon iſolé du premier harmonique, comme la première couleur du priſme ou de l'arc-en-ciel reſſemble beaucoup à la lumière pure, c'eſt-à-dire, à la réunion de toutes les couleurs. Mais une couleur iſolée n'eſt point la lumière pure, & un harmonique ſeul ne conſtitue point le ſon. Ce qui ne doit point empêcher d'appeler par extenſion *fondamental* & *générateur*, le premier harmonique ; termes qui, à la rigueur, ne conviennent qu'au corps ſonore.

Si le premier, le plus grave, le plus ſenſible des ſons du corps ſonore étoit véritablement le réſultat de tous les ſons harmoniques concomitans, comme le blanc ou la lumière pure eſt le réſultat de toutes les couleurs, en faiſant ſonner à la fois l'uniſſon de tous les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, excepté le ſon du premier, le réſultat devroit être l'uniſſon de ce premier ſon. Or ce n'eſt pas là ce que donne l'expérience. Tous ces uniſſons réunis reproduiſent à la vérité le premier ſon ; mais le ſon reproduit eſt plus foible que le ſon total réſultant de la réunion des uniſſons, & l'oreille les entend en même temps & les diſtingue très-facilement. De plus, retranchez des uniſſons ſimultanés les cordes 1, 2 & 3, le reſte reproduira toujours le même ſon ſpontané, mais le ſon total montera d'une ou de deux octaves au-deſſus du ſon reproduit. Je dis *d'une ou de deux*, parce que dans cette expérience, comme dans celle de Tartini, il n'eſt pas facile de diſtinguer le ſon reproduit de ſon octave. Tartini prétend que ce ſon eſt le ſecond terme de la progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. ou ſuivant les vibrations, 1, 2, 3, 4, 5, &c. M. Serres prétend qu'il eſt le premier. C'eſt ce que je n'ai pu diſtinguer moi-même ſur un excellent orgue qui ſortoit des mains de l'accordeur, quoique aidé du ſecours d'un très-bon harmoniſte. *Adhuc ſub judice lis eſt.*

3°. *Si l'on accorde avec le corps ſonore deux autres corps, dont l'un ſoit à la douzième au-deſſous du corps ſonore, & l'autre à la dix ſeptième majeure au-deſſous ; ces deux derniers corps frémiront ſans réſonner, dès qu'on fera réſonner le premier.* C'eſt de cette expérience que Rameau a tenté de déduire l'accord parfait mineur; mais le corps réſonnant étant *ut* 1, les deux corps frémiſſans ſeroient *fa* 3 & *la b* 5, or l'accord *fa la b ut*, n'eſt pas l'accord de la tonique du mode mineur relatif du majeur d'*ut*. Jamais, abſolument jamais, le mineur de *fa* n'a paſſé pour relatif du majeur d'*ut*. Quel rapport, quelle liaiſon y a-t-il entre deux gammes dont l'une à quatre bémols de plus que l'autre ? Le mode d'*ut* étant regardé comme principal, quelle raiſon peut-on avoir de paſſer de ce mode à celui de *fa*, *fa* n'étant point harmonique d'*ut* ? Voyez mon art. *F. ut fa*, & ſur-tout au mineur de *fa*, qui eſt moins naturel que le majeur ? Voyez *la démonſtr. du principe de l'harm.* p. 82 Auſſi Rameau (p. 63) rejette-t-il le mineur de *fa*, pour adopter (p. 71) celui de *la*. On convient d'ailleurs que les vrais modes mineurs relatifs d'*ut*, ſont ceux de *la* & de *mi*; mais le premier plus que le ſecond. Il falloit donc trouver dans la réſonnance du corps ſonore l'origine de ces deux modes, & la raiſon de la prééminence du mineur de *la* ſur le mineur de *mi*, ou, ce qui revient preſque au même, de l'accord parfait mineur de *la* ſur l'accord parfait mineur de *mi*. Voyez mes art. *Fondamental*, *Mineur* & *Relatif*. Or on ne trouve rien de tout cela dans l'accord *fa la b ut*, produit par le prétendu frémiſſement de la douzième & de la dix-ſeptième majeure au-deſſous d'*ut*. Et quand cet accord *fa la b ut* ſe prêteroit à l'explication demandée, le mode mineur n'auroit encore, dans le ſyſtême de Rameau, aucun fondement naturel, puiſque l'expérience d'où il déduit l'accord *fa la b ut*, ne donne point cet accord; les cordes 3 & 5 ſe diviſent en frémiſſant, le trois en trois, le 5 en cinq parties égales, & chacune de ces parties produit en réſonnant l'uniſſon de *ut* 1. Voila le réſultat de cette expérience. Les cordes 3 & 5 ne produiſent donc ni *fa*, ni *la b*, mais la corde 3 fait entendre trois *ut*, & la corde 5 cinq *ut*, tous à l'uniſſon de la corde pincée. Veut-on un réſultat plus général ? Le voici. Accordez un nombre indéterminé de cordes de même matière, groſſeur & tenſion, mais de différentes longueurs ; pincez l'une quelconque d'entre elles, toutes frémiront, toutes ſe diviſeront, toutes les longueurs partielles réſonneront; chaque corde ſe diviſera en parties égales, & la longueur partielle de chacune de ces diviſions égales ſera toujours le plus grand commun diviſeur de la corde pincée & de la corde diviſée. Il eſt clair que pour rendre toutes ces vibrations, ces ondulations, ces diviſions, en un mot les ventres & les nœuds intermédiaires plus ſenſibles, on peut, au lieu de pincer une corde, faire ſonner fortement ſon uniſſon au moyen d'un bon violon, d'un hautbois, d'un cor, &c. ou même de pluſieurs inſtrumens réunis : ou, ſi l'on fait cette expérience ſur un pſaltérion, il faut frapper en même-temps pluſieurs cordes à l'uniſſon. Ainſi étant donnée une ſuite de cordes (toutes choſes égales d'ailleurs) dans les rapports 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. pincez la corde 1, toutes frémiront & réſonneront dans leur totalité, parce que $\frac{1}{2}$ eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de $\frac{1}{2}$; que $\frac{1}{3}$ eſt le plus grand commun diviſeur de 1 & de $\frac{1}{3}$, &c. Etant donnée une ſuite de cordes dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, &c. pincez la corde 1, toutes frémiront & ſe diviſeront, la 2^{e}. en 2, la 3^{e}. en 3, la

4e. en 4, la 11e. en 11 parties égales à la corde 1, & chaque partie donnera l'unisson de cette même corde 1. Pincez la corde 2, la corde 1 résonnera sans se diviser, parce que 1 est le plus grand commun diviseur de 1 & de 2. La corde 3 se divisera en trois parties égales, & chaque partie fera entendre l'octave de la corde 2, parce que 1 qui est le tiers de 3, est le plus grand commun diviseur de 2 & de 3, &c. Ainsi, dans l'expérience de Tartini, si l'on représente les sons par les vibrations, le son reproduit sera toujours le plus grand commun diviseur des sons générateurs. Dans l'expérience de Rameau, si l'on représente les sons par les longueurs des cordes, la longueur de chaque division sera toujours le plus grand commun diviseur de la corde divisée & de la corde pincée. Voilà des résultats simples, clairs & généraux, qui renferment une infinité d'applications particulières, sans aucune espèce de contradiction. Qui ne reconnoît la nature à cette lumineuse & féconde simplicité? un frémissement l'annonce:

Un rien la fait paroître;
Mais tout homme n'a pas des yeux pour la connoître.

4°. *Quoiqu'il en soit, il est au moins certain que dans tout accord parfait, soit majeur, soit mineur, formé d'un son principal, de sa tierce majeure ou mineure, & de sa quinte, on appelle* fondamental *le son principal, qui est le plus grave ou le plus bas de l'accord.*

Dans la forme primitive (primitive suivant Rameau, *démonstr. du principe de l'harm. p.* 20) de l'accord parfait majeur, *ut sol mi*, 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ (suivant le calcul des longueurs) l'*ut* 1 est le son *fondamental*, *ibid*, p. 19; on conçoit cela. Dans l'accord *ut mi sol*, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, ce n'est pas l'*ut* $\frac{1}{4}$ qui devroit être appelé *fondamental*, mais sa double octave grave, *ut* 1. Dans la forme primitive (suivant Rameau, *ibid.* p. 22-24) de l'accord parfait mineur, *la b fa ut*, 5, 3, 1, c'est le même *ut* 1 qui est principe, conséquemment fondement ou son *fondamental*, *ibid.* p. 21-22. Or *ut* n'est pas le son le plus grave ni le plus bas de l'accord *la b fa ut*, ou *fa la b ut*. Mais cette erreur de d'Alembert ne doit étonner qui que ce soit. Quelque attention qu'on apporte à la lecture de Rameau, il est très-difficile, pour ne pas dire impossible, de savoir quel est le véritable son *fondamental* de l'accord parfait mineur; car après avoir tiré du frémissement des cordes 5 & 3 l'accord *la b fa ut*, 5, 3, 1, Rameau prétend, *ibid.* p. 71, que c'est à la sixte de la gamme ordinaire, au *la*, à porter cet accord, & que *fa la b ut* doit se changer en *la ut mi*. Or puisque *ut* est principe de *fa la b ut*, *mi* doit donc être principe de *la ut mi*. Cela paroît très-raisonnable; mais cela ne l'est pas: c'est encore *ut* qui est *principe générateur* de *la ut mi*, *ibid.* p. 70. la tonique *la* en est le son *fondamental* (p. 71) mais seulement *par subordination*, p. 72. Ainsi dans *fa la b ut*, c'est la quinte qui est principe ou fondement de l'accord parfait mineur; dans *la ut mi*, c'est la tierce, & cette tierce a pour *fondamentale* subordonnée, la tonique, & malgré tous ces principes & ces fondemens, le mode mineur est encore moins naturel que le majeur, qui n'a qu'un son *fondamental*, *ibid.* p. 82. Que conclure de là? que le mode mineur n'est qu'une combinaison artificielle que l'on peut, sans inconvénient, proscrire de la pratique & de la théorie musicale? non; mais que son origine & ses véritables rapports ont échappé aux recherches & à la pénétration de Rameau.

5° *Quelques physiciens ont entrepris d'expliquer ce singulier phénomène de la résonnance de la douzième & de la dix-septième majeure conjointement avec l'octave. Mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paroissent mériter qu'on en fasse mention....*

Quelque soit le nombre des harmoniques du corps sonore, qu'il soit infini, indéfini ou borné à 4 ou 5; l'hypothèse de Mairan, adoptée par Rameau, paroît offrir moins de difficulté que celle de Bernouilli. 1°. Il y a des instrumens qui n'ont pas besoin pour rendre des sons, d'être élastiques. Une flûte à bec, de plomb, de terre-glaise, &c. pourvu que sa forme soit régulière, sonnera, octaviera, requintera, &c. suivant l'intensité de l'insufflation. Or un corps non-élastique ne peut représenter une corde sonore; un corps non élastique est incapable d'ondulations, de nœuds, de ventres, de vibrations, soit totales, soit partielles. Bernouilli dira-t-il que dans ce cas la flûte n'est pas le corps sonore? Mais il y a tel cas où il sera forcé de choisir pour corps sonore entre la flûte non-élastique & l'air. En voici un. Lorsque le vent souffle dans une chambre par un trou de muraille, donnez à cette ouverture avec de la terre-glaise la forme d'un cône tronqué ou d'un entonnoir dont la sommité ne soit propre qu'à recevoir le bec de cette flûte non-élastique: il est certain que le vent produira du son, qu'il pourra octavier, requinter, &c. Quel est le corps sonore dans cette expérience? est-ce la flûte? il y a donc des corps sonores non-élastiques, auxquels conséquemment l'explication de Bernouilli n'est pas applicable. Est-ce l'air? c'est donc dans l'air qu'il faut chercher les cordes sonores. Alors on tombe dans le systême adopté par Rameau, ou dans l'équivalent. 2°. Il est absolument impossible d'expliquer dans l'hypothèse de Bernouilli, l'expérience de Tartini. Faites sonner à la fois deux cordes dans le rapport $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, elles reproduiront, suivant Tartini, le son $\frac{1}{2}$: or jamais la corde $\frac{1}{5}$ isolée ne produira le son $\frac{1}{2}$; il en faut dire autant de la corde $\frac{1}{6}$, leur somme même, qui n'égale que $\frac{11}{30}$, est moindre qu'un demi. Il faut cependant trouver, dans l'hypothèse de Bernouilli, un corps sonore adjacent qui rende le son $\frac{1}{2}$. Je ne prétends pas que celle de Mairan soit à cet égard plus satisfaisante; c'est ce que le temps ne me permet pas d'examiner aujourd'hui; mais on voit évidemment que celle de Bernouilli ne peut tenir contre ces deux expériences qui

l'attaquent plus fortement que tous les raiſonnemens de d'Alembert.

6°. *Quoi qu'il en ſoit, outre l'accord de la douzième & de la dix-ſeptième majeure, donné par la nature, on a formé d'autres accords....* fondamentaux.

Dans la réponſe à Rameau, imprimée à la fin des élémens de d'Alembert, *Lyon*, 1772, p. 225, le géomètre reproche à l'harmoniſte de n'avoir peut-être jamais été bien décidé par rapport au ſon *fondamental* des accords de ſimple ſeptieme & de ſous-dominante, *re fa la ut* & *fa la ut re*. Rameau, dans ſa *démonſtr. du principe de l'harmonie, Paris*, 1750, p. 52, renvoie pour l'explication du *double emploi* à ſa *génération harmonique*. Or dans ce dernier traité, *Paris*, 1737, p. 115, on lit: Dès-lors double emploi dans cette harmonie de la ſous-dominante, qui, ſelon le cas, ſera *fondamentale*, ou cédera le droit à ſa diſſonance même; & Rameau a donné plus haut la raiſon de cette ceſſion réciproque; & la *démonſtration du principe de l'harmonie* avoit été préſentée à l'Académie des ſciences; & d'Alembert avoit été nommé l'un des commiſſaires pour l'examen de cet ouvrage; & ſon approbation eſt de 1749; & ſa réponſe eſt poſtérieure à cette date, puiſqu'il y cite le mercure de 1752. On ne voit donc pas ſur quoi peut être fondé le reproche de d'Alembert.

7°. *Mais ſoit qu'on aſſigne à cet accord (de ſixte italienne) une origine, ſoit qu'on ne lui en aſſigne point, il eſt certain qu'on doit le regarder comme un accord* fondamental, *puiſqu'il n'a point de baſſe* fondamentale.

Or l'accord parfait a une baſſe *fondamentale*, donc l'accord parfait n'eſt pas un accord *fondamental*. Or ce dernier raiſonnement eſt ridicule, donc, &c.

8°. *Mais on nous permettra de faire ici aux muſiciens une queſtion. Pourquoi n'a-t-on employé juſqu'ici, dans la baſſe fondamentale, que les dix ſortes d'accords dont nous venons de parler?... Eſt-il bien certain qu'on ne puiſſe employer dans la baſſe fondamentale que ces accords, & dans la baſſe continue que leurs dérivés? L'oreille eſt ici le vrai juge, ou plutôt le ſeul.*

Mais on nous permettra de faire auſſi à l'auteur de cet article une queſtion. Eſt-il bien certain que de tous les accords employés dans les baſſes *fondamentale* & continue, il n'y en a que dix de *fondamentaux*, c'eſt-à-dire de *directs*? C'eſt dans la réſonnance du corps ſonore que Rameau a cherché l'origine de tous les accords uſités. Or je vois dans la progreſſion des harmoniques du corps ſonore:

1.	1°. Accord parfait majeur.	*ut mi ſol*	4, 5, 6.
2.	2°. Accord parfait mineur en *la*.	*mi la ut*	5, 7, 8.
	3°. *Idem* en *mi*.	*mi ſol ſi*	10, 12, 15.
	4°. *Idem* en *re*.	*jv re ſr*	7, 9, 11.
	5°. *Idem*.	*re ſr ta*	9, 11. 13.
	6°. *Idem*. en *la*, mode de *ſol*.	*ta* ✲ *ut* ‡ *re* ❊	27, 33, 39.
		ou	9, 11, 13.
3.	7°. Accord diſſonant impair.	*jv re ſr ut*	7, 9, 11, 16.
	8°. *Idem*.	*re ſr ta ut*	9, 11, 13, 16.
	9°. *Idem*. en *ſol*, le *ſi* retranché.	*re ſi mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡	9, 15, 21, 27, 33.
		ou	3, 5, 7, 9, 11.
4.	10°. Accord pair diſſonant.	*ut re mi ſol*	8, 9, 10, 12.
	11°. *Idem*.	*ut mi ſr ſol*	8, 10, 11, 12.
	12°. *Idem*.	*ut mi ſol ta*	8, 10, 12, 13.
	13°. *Idem*	*ut mi ſol ſi*	8, 10, 12, 15.
5.	14°. Accord naturel en *ſol*.	*ſol ſi re mi* ✲	12, 15, 18, 21.
		ou	4, 5, 6, 7.
6.	15°. Accord impair.	*re ſr ta ſi*	9, 11, 13, 15.
	16°. *Idem*. en *ſol*.	*re ſi mi* ✲ *ta* ✲	9, 5, 21, 27.
		ou	3, 5, 7, 9.
	17°. Accord naturel en *ſol*, le *ſol* retranché.	*re mi* ✲ *ſol ta* ✲ *ſi*	18, 21, 24, 27, 30.
		ou	6. 7, 8, 9, 10.
7.	18°. Accord naturel.	*ut mi ſol jv*	4. 5, 6, 7.
	19°. Accord impair diſſonant en *ſol*.	*mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ *re*	21, 27, 33, 36.
		ou	7, 9, 11, 12.
	20°. Accord mixte.	*ſol ſi re mi*	12, 15, 18, 20.
8.	21°. Accord impair.	*ſr ta ſi ut* ✲ *re* ✲	11, 13, 15, 17, 19.
	22°. Accord impair en *ſol*, l'*ut* ‡ retranché.	*ſi mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ *re* ❊	15, 21, 27, 33, 39.
		ou	5, 7, 9, 11, 13.

En tout vingt-deux accords, ſoi-diſans *fondamentaux*, mais dans le vrai, accords ſimplement *directs*, c'eſt-à-dire, en progreſſion arithmétique, paire ou impaire, altérée ou non-altérée par l'intercalation d'une diſſonance. Je n'ai pas fait entrer dans cette table l'accord de quarte ou onzième; *re la ut mi ſol*, (voyez

l'art. *Accord* de Rouſſeau, & ſa table des accords) dont la formule harmonique eſt.... *ut ſol mi ſv re*, 1, 3, 5, 7, 9; ni l'accord que j'ai appelé de *ſixte françoiſe*, *fa la ut re* ✻, dont la formule harmonique eſt en *ſol*, *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻, 21, 27, 33, 39, ou en diviſant par trois, 7, 9, 11, 13.

Et combien, en feuilletant les œuvres des grands maîtres, ne trouveroit-on pas de nouveaux accords *directs*, introduits dans le corps de l'harmonie par la ſeule force de la modulation, mais que l'harmoniſte aura regardés comme des renverſemens, emprunts ou ſuppoſitions d'accords déja connus? Mais nous avons un moyen beaucoup plus expéditif & moins faſtidieux pour découvrir tous les accords directs. La baſſe *fondamentale* du genre diatonique eſt compoſée dans chaque mode du générateur, de ſon octave, de ſa douzième & de ſa double octave. En *ut*, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Il n'y a donc que quatre ſons *fondamentaux* pour chaque mode, dans le genre diatonique, qui eſt le plus naturel & le plus uſité. Donc quatre accords *fondamentaux* ſeulement. Formez ſur chacun de ces ſons *fondamentaux* des groupes de trois harmoniques immédiatement conſécutifs, comme *ut ut ſol*, 1, 2, 3; *ut ſol ut*, 2, 3, 4; *ſol ut mi*, 3, 4, 5; *ut mi ſol*, 4, 5, 6; *mi ſol ſv*, 5, 6, 7; *ſol ſv ut*, &c. En *ſol*: *ſol ſol re*, 1, 2, 3; *ſol re ſol*, 2, 3, 4; *re ſol ſi*, 3, 4, 5, &c. Voilà les accords *naturels*. Prenez ces mêmes accords à l'octave: *ut ut ſol*, 2, 4, 6; *ut ſol ut*, 4, 6, 8; *ſol ut mi*, 6, 8, 10, &c. *Sol ſol re*, 2, 4, 6; *ſol re ſol*, 4, 6, 8, &c. Voilà les accords *pairs*. Faites la même opération ſur la progreſſion impaire: *ut ſol mi*, 1, 3, 5; *ſol mi ſv*, 3, 5, 7; *mi ſv re*, 5, 7, 9, &c. ou en prenant les harmoniques impairs 4 à 4: *ut ſol mi ſv*, 1, 3, 5, 7; *ſol mi ſv re*, 3, 5, 7, 9; *mi ſv re ſv*, 5, 7, 9, 11; *ſv re ſv ta*, 7, 9, 11, 13; *re ſv ta ſi*, 9, 11, 13, 15, &c. Voilà les accords *impairs*. Intercalez dans chaque accord *pair* un ſon impair, vous aurez les accords *pairs diſſonans*, & dans chaque accord *impair* un ſon pair; vous aurez les accords *impairs diſſonans*. Ajoutez aux accords tirés de l'harmonie de *ſol* un ſon tiré de l'harmonie d'*ut*, vous aurez des accords *mixtes*. Or accords *naturels*, accords *impairs*, accords *pairs diſſonans*, accords *impairs diſſonans*, accords *mixtes*; voilà des dénominations générales ſous leſquelles viennent ſe claſſer tous les accords connus & uſités. (Voyez mon art. *fondamental*.)

Prenons les ſix premiers groupes à trois ſons de la progreſſion paire, & les ſix premiers de la progreſſion impaire. Dans un accord conſonnant à trois ſons, la diſſonance peut occuper quatre places différentes; donc ſix accords *pairs*, ſix *impairs*, vingt-quatre *pairs diſſonans*, vingt-quatre *impairs diſſonans*, en tout ſoixante accords *directs* en *ut*, autant en *ſol*; c'eſt cent vingt accords pour le mode d'*ut*, non compris les accords *mixtes* & tous les accords par ſuppoſition qui ſont en très-grand nombre. Car ſous l'accord *ſol ſi re* & tous les accords tirés de l'harmonie de *ſol*, on peut placer ſucceſſivement pluſieurs ſons de l'harmonie d'*ut*, comme *ut*, *ſol ſi re*; *mi*, *ſol ſi re*; *ſv*, *ſol ſi re*, &c. On peut auſſi placer ſucceſſivement pluſieurs ſons impairs ſous un même accord pair, & réciproquement.

Reſte à ſavoir ſi l'oreille admet toutes ces combinaiſons: car *l'oreille*, dit d'Alembert, *eſt le vrai juge*, *ou plutôt le ſeul*. Je ne prétends ni nier la compétence de l'oreille en cette matière, ni décliner ſa juriſdiction; mais j'oſerai lui conteſter ſa ſouveraineté. (Voyez *Langue muſicale*.) Et proviſoirement j'obſerve 1°. qu'au jugement même de l'oreille, la ſeule forme conſonnante eſt la progreſſive; (voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I, *onzième expérience*.) or il n'y a pas un de ces accords qui ne ſoit tiré de la progreſſion arithmétique, paire ou impaire. 2°. Qu'un accord diſſonant ne peut pas contenir moins d'une diſſonance; or le plus diſſonant de ces accords n'en contient pas davantage. 3°. Qu'il n'en eſt pas ainſi de ceux qu'a propoſés d'Alembert dans cet article, comme on peut s'en convaincre par leurs rapports exprimés ci-deſſous.

9°. *Par quelle raiſon n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords* ut mi ſol ✻ ut; ut mi ſol ✻ ſi; *dont le premier n'a proprement aucune diſſonance*, & *le ſecond n'en contient qu'une*, *comme l'accord uſité*, ut mi ſol ſi? *Ce n'eſt pas tout*, *imaginons cette liſte d'accords terminés tous ou par l'octave, ou par la ſeptième majeure*, & *dont les trois premiers ſons forment des tierces.*

1.	*ut mi ſol* ✻ *ut.*	16,	20,	25,	32.
2.	*ut mi ſol* ✻ *ſi.*	16,	20,	25,	30.
3.	*ut mi b ſol ſi.*	40,	48,	60,	75.
4.	*ut mi b ſol b ut.*	25,	30,	36,	50.
5.	*ut mi b ſol b ſi.*	200,	240,	288,	375.

. . . *Je ne parle point d'une infinité d'autres accords....; qui ne doivent être ni admis, ni auſſi rejetés ſans épreuve,* & *ſur leſquels on n'en a peut-être jamais fait aucune, tels que ceux-ci:*

6.	*ut mi ſol* ✻ *ſi b.*	80,	100,	125,	144.
7.	*ut mi b ſol* ✻ *ut.*	80,	96,	125,	160.
8.	*ut mi b ſol* ✻ *ſi.*	80,	96,	125,	150.
9.	*ut mi b ſol* ✻ *ſi b.*	80,	96,	125,	144.
10.	*ut mi ſol la b.*	20,	25,	30,	32.
11.	*ut mi ſol* ✻ *la.*	48,	60,	75,	80.
12.	*ut mi b ſol* ✻ *la.*	240,	288,	375,	400.
13.	*ut mi ſol b ſi.*	40,	50,	72,	75.
14.	*ut mi ſol b la b.*	100,	125,	144,	160.

On ne voit dans la plupart de ces accords aucune trace de la progreſſion arithmétique, & quand elle s'y trouveroit, ils n'en ſeroient pas beaucoup plus ſupportables. Il y a dans la férie des harmoniques du corps ſonore, un terme au-delà duquel les rap-

ports sont trop compliqués, les intervalles trop serrés, pour être consonnans. Personne n'ignore que le ton majeur est le premier intervalle harmonique dissonant. Or le ton majeur est l'intervalle du huitième au neuvième harmonique; exemple : *ut ut sol ut mi sol sr ut re*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Donc la progression des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & celle des nombres pairs, 2, 4, 6, 8, 10, &c. qui sont celles des accords parfaits ou consonnans, doivent s'arrêter au huitième terme. *Item*. L'accord de sixte superflue a pour formule harmonique en *ut*, *sr ta si ut* ✱ *re* ✱, 11, 13, 15, 17, 19; & en *sol*, *si mi* ✱ *ta* ✱ *ut* ‡ *re* ✱✱, 15, 21, 27, 33, 39, ou 5, 7, 9, 11, 13. On ne connoît pas dans la pratique d'accord plus compliqué que celui-là. Donc la progression des nombres impairs doit s'arrêter à peu près au dixième terme, qui est le dix-neuvième de la progression des nombres naturels. Or dans quelques-uns des accords proposés par d'Alembert, la progression est poussée jusqu'au 200^{e}, 300^{e}, 400^{e} terme. Des rapports aussi compliqués doivent former des dissonances d'une dureté horrible.

Mais l'auteur ne veut s'en rapporter sur ce sujet qu'au jugement de l'oreille, & d'une oreille fort exercée. *Je désirerois, dit-il, que quelque musicien, & surtout, je le répète, non prévenu d'aucun système, voulût bien s'appliquer à l'examen que je propose.* Un artiste éclairé & sans système, dans un art qui exige tant de combinaisons : *rara avis*. Cependant, en fouillant dans les ténèbres de l'antiquité, on trouve précisément le fait de d'Alembert; un fameux musicien, un chef de secte, qui a partagé les opinions de la Grèce entre Pythagore & lui, un savant enfin, qui, comme le célèbre commentateur de Rameau, ne consulte dans le choix des accords que le jugement de l'oreille, & la capacité de l'organe vocal ou instrumental. (Voyez *Aristoxène*, p. 14 & 33.) Or cet Aristoxène, car c'est de lui qu'il s'agit ici, décide positivement, p. 45, *que toute consonnance ajoutée à elle-même forme un intervalle très-dissonant*. Et Tartini ne reconnoît point d'autres dissonances harmoniques que ces consonnances redoublées. Donc la quinte diminuée résultante de l'addition de deux tierces mineures, la quinte superflue formée de deux tierces majeures, la septième mineure qui a l'étendue de deux quartes, &c. sont de très-dures dissonances. Or, à l'exception du dixième, il n'y a pas un des accords proposés qui ne contienne un ou deux de ces intervalles dissonans. Mais ce dixième accord n'est pas beaucoup plus consonnant que les autres, à raison du demi-ton *sol la b*. Il n'y a donc que le mérite de l'imitation, qui, dans certains cas extraordinairement rares, puisse les faire employer : encore faudroit-il en transposer plusieurs dont tous les termes ne sont pas harmoniques d'*ut*, tels que *ut mi b sol fa* : car le corps sonore ne produit point de tierce mineure au-dessus d'*ut*. L'auteur de l'art. *fondamental* n'a donc rien fait pour l'avancement de l'art musical, en proposant ces accords que la flatterie ou le préjugé ont déja fait insérer dans quelques traités de musique postérieurs à la première édition de l'encyclopédie.

10°. *La basse continue, qui forme ce qu'on appelle accompagnement, n'est proprement que le renversement de la basse fondamentale, & contient beaucoup d'autres accords tous dérivés des fondamentaux. Ainsi l'accompagnement représente vraiment la basse fondamentale.*

La basse fondamentale *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, voyez *la table de la générat. harm.*, n'a point d'autre harmonie que celle des col. I, II, III, IV, & l'on ne peut renverser cette harmonie sans la détruire. (Voyez *Renversement*.) Or la plus grave, la plus basse de toutes les parties de cette harmonie, c'est la *basse fondamentale*. Les parties adjacentes sont des *basses continues*, comme *sol ut sol ut*, 3, 4, 3, 4, ou *mi sol sol ut*, 5, 6, 6, 8, &c. On donne assez généralement ce nom à toutes les parties basses dont les mouvemens sont consonnans. A mesure qu'on avance du grave à l'aigu, on trouve des chants diatoniques, chromatiques, enharmoniques, &c. mais dans tout cela point de renversement. *Ainsi l'accompagnement représente vraiment la basse fondamentale.* Cela est nécessairement vrai dans l'harmonie naturelle & complète, dans l'harmonie du cornet d'orgue, où le plus grave des cinq tuyaux qui parlent à la fois, est toujours le *fondamental* des quatre autres, puisque ces tuyaux donnent un son grave, son octave, sa douzième, sa double octave & sa dix-septième majeure; dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5. Or tel est l'ordre de la génération harmonique. L'harmonie incomplète ne représente pas au naturel celle du corps sonore, celle de la basse *fondamentale*, l'accord *re sr ta si*, 9, 11, 13, 15, a pour *fondamental ut* 1, dont l'harmonie est *ut ut sol ut mi sol sr ut re mi sr sol ta sr si ut*, &c. *Re sr ta si* est contenu, comme on voit, dans l'harmonie d'*ut*, mais il ne la représente pas complétement. Ainsi l'harmonie ordinaire, l'harmonie incomplète, ne présente pas fidellement la basse *fondamentale*, c'est-à-dire, l'harmonie de la basse *fondamentale*. Mais par l'expérience de Tartini, l'harmonie même incomplète, rappelle, reproduit le son *fondamental*, qui est toujours, comme je l'ai déja dit, le plus grand commun diviseur de tous les sons d'un accord quelconque. Le plus grand commun diviseur des nombres 9, 11, 13 & 15, c'est 1 : les sons *re sr ta si* reproduisent donc le son *ut* 1 qui est leur souche, leur fondement commun, en un mot, leur son *fondamental*; donc il n'est pas nécessaire de compléter l'harmonie usuelle, pour mieux imiter celle du corps sonore, puisqu'un groupe quelconque de sons reproduit naturellement son générateur, & par là se classe exactement dans la cathégorie des sons dont il a été primitivement tiré. Mais cette basse *fondamentale* naturelle est-elle la même que celle de Rameau? non, il s'en faut beaucoup, puisqu'à l'exception de l'accord parfait majeur, il n'y en a pas un seul dans Rameau qui soit placé sur sa véritable basse *fondamentale*.

Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers temps, que la géométrie eſt fondée ſur la réſonnance du corps ſonore, parce que la géométrie eſt dit-on fondée ſur les proportions, & que le corps ſonore les engendre toutes?

Toutes, c'eſt beaucoup dire. Mais très-certainement la progreſſion harmonique n'a pas d'autre origine que la réſonnance du corps ſonore. Pythagore l'employoit dans la diviſion du canon, comme il fit uſage de la progreſſion arithmétique des nombres naturels, qui en eſt inverſe, pour repréſenter les ſons par leurs vibrations. Ariſtoxène, p. 32, ſe mocquoit des calculs & des vibrations; mais les expreſſions d'Ariſtoxène prouvent clairement qu'il étoit plus muſicien que géomètre. Ni ſes obſervations, ni celles de d'Alembert, n'empêcheront les harmoniques du corps ſonore de former une progreſſion arithmétique; la ſérie des longueurs des cordes ſonores, une progreſſion harmonique, & la ſérie des intervalles ſemblables, une progreſſion géométrique. On peut abuſer de tout cela, mais on ne peut pas s'en paſſer; & c'eſt pour ne les avoir pas employées, que ce célèbre commentateur n'a fait en muſique que ſubſtituer quelques-unes de ſes erreurs à celles de Rameau. (Voyez *Nombres*, *Pythagoriciens* & *Quaterraire*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

FONDAMENTAL. Il me ſemble que la marque diſtinctive d'un accord *fondamental*, c'eſt qu'on n'y puiſſe ſubſtituer aucun ſon à un autre ſans changer l'harmonie & la marche naturelle de la baſſe; car ſi l'on peut changer un ſeul ton ſans que l'harmonie & ſa marche changent, le ton qui étoit à la place de celui qu'on a ſubſtitué n'appartenoit pas abſolument à l'accord qui par conſéquent n'étoit pas *fondamental*. Nous verrons à l'article *Syſtême*, la raiſon de cette remarque. (*M. de Caſtilhon.*)

FONDAMENTAL. Nous chercherions en vain dans Rameau la véritable acception, ou la juſte application de ce terme. Ses ſons *fondamentaux* ne produiſent pas tous les harmoniques du corps ſonore: ſa baſſe *fondamentale* ne produit pas tous les accords uſités; ſes accords *fondamentaux*, à l'exception de deux, ne ſont que des dérivés; dans quel ſens tout cela eſt-il donc *fondamental*?

Pour rectifier ſa théorie, & mettre dans tout ſon jour ce qu'il n'a fait que preſſentir, admettons des ſons, des accords, des mouvemens, des modes *fondamentaux*, des progreſſions & des ſucceſſions *fondamentales*, & définiſſons clairement tout cela.

J'appelle *accord fondamental*, la ſomme des harmoniques du corps ſonore.

Son fondamental, le plus grave de ces harmoniques.

Baſſe fondamentale, une ſuite ou ſucceſſion de ſons *fondamentaux*.

Mouvement fondamental, toute marche ou mouvement de cette baſſe.

Mode fondamental, celui du générateur par oppoſition à ceux de ſes harmoniques.

Enfin, *progreſſion fondamentale*, celle qui repréſente les rapports ou expreſſions numériques des ſons de l'accord *fondamental*, ſoit qu'on emploie pour cela le calcul des longueurs des cordes ſonores, celui de leurs diamètres, celui des poids tendans, celui des vibrations, &c. Dans tous mes articles, j'ai employé par préférence ce dernier, parce qu'il eſt le plus ſimple de tous.

Fondamental eſt donc un terme de relation, équivalant à *générateur*, oppoſé à élémentaire. Un ſon *fondamental* engendre, produit, renferme tous les harmoniques du corps ſonore, à peu près comme le blanc engendre, produit ou renferme toutes les couleurs du priſme. Il faut en dire autant de l'accord *fondamental*, par rapport à ſes dérivés; de la progreſſion *fondamentale* par rapport aux progreſſions paires ou impaires, arithmétiques ou géométriques, &c. qu'elle renferme; des mouvemens *fondamentaux* par rapport à la marche des parties ſupérieures; enfin, du mode *fondamental* par rapport aux modes acceſſoires.

Développons ces généralités. Sur-tout, « des faits & point de verbiage : voilà, dit d'Alembert, art. *fondamental*, la grande règle en phyſique comme en hiſtoire. » C'eſt celle que je vais eſſayer de ſuivre.

I. *Progreſſion fondamentale.* Si dans l'expérience de Tartini, (voyez la aux art. *fondamental*, par d'Alembert; *ſyſtême de Tartini*, par Rouſſeau, & dans mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I. expérience 4e.) on repréſente les deux ſons ſimultanés & le ſon ſpontané, qui eſt leur produit, par les nombres des vibrations que feroient dans un même temps donné leurs cordes vibrantes; je dis, & je donne comme un fait certain, & comme le réſultat conſtant d'une expérience que j'ai répétée pluſieurs fois, que le ſon ſpontané ſera toujours le plus grand commun diviſeur des deux autres.

1°. Dans la progreſſion arithmétique des nombres naturels, *ut ut ſol ut mi ſol ſi ut re mi*, &c. (voyez
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
mon art. *baſſe fondamentale*, n°. I. 5e. expérience.) deux termes immédiatement conſécutifs quelconques, comme 1, 2 : 2, 3 : 3, 4 : 4, 5 : &c. reproduiſent le premier terme 1, qui eſt le plus grand commun diviſeur de tous ces couples. Tel eſt le réſultat indiqué par Tartini, que j'ai obtenu ſur l'orgue & ſur le violon.

2°. Dans la progreſſion arithmétique des nombres impairs, *ut ſol mi ſi re ſi ut ſi ut* ✻, &c. deux
1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17.
termes immédiatement conſécutifs quelconques, comme 1, 3 : 3, 5 : 5, 7 : 7, 9 : &c. reproduiſent le premier terme 1, qui eſt le plus grand commun diviſeur de tous ces couples.

3°. Les couples immédiatement conſécutifs de la ſérie des nombres premiers, 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, &c. reproduiſent encore le même terme 1, qui eſt auſſi néceſſairement leur plus grand commun diviſeur.

Ces deux derniers réſultats n'ont été connus ni de Tartini, ni d'aucun de ceux qui, avant ou après lui, ont tenté l'expérience qui porte ſon nom. En la répétant moi-même, j'avoue que je n'ai pu parvenir encore à diſtinguer bien nettement le ſon reproduit d'avec ſon octave, c'eſt-à-dire, le plus grand commun diviſeur d'avec le double de ce nombre. L'expérience ſuivante me porte à croire que les deux ſons ſimultanés font réſonner en même temps le générateur & ſon octave, c'eſt-à-dire, le premier & le deuxième terme de la ſérie 1, 2, 3, 4, 5, &c.

J'ai touché à l'orgue ſur la deuxième octave d'un huit pieds, les notes *ut mi*, & j'ai entendu très-diſtinctement la réſonnance ſpontanée des ſons *ſol*, *jv*, *ſol*, *jv*, *ſol*, *jv*, *ſol*, ... qui ſe faiſoient entendre ſucceſſivement à la dix-neuvième & à la vingtième harmonique de l'*ut*. Il faut pour cela que les tuyaux de l'*ut* & du *mi* ſoient placés dans la même tourelle, au bas de laquelle doit être l'auditeur, à côté de la banquette de l'organiſte : ainſi la même tierce *ut mi*, 4, 5, qui fait réſonner au grave *ut* 1, fait réſonner à l'aigu les ſons *ſol* & *jv*, 24 & 28 ; ce qui me fait ſoupçonner que ces deux ſons *ut mi* font également réſonner deux ſons au grave, le générateur & ſon octave, *ut* 1 & *ut* 2, & peut-être encore *ſol* 3, intermédiaire entre le ſon *ut* 2 & *ut* 4.

Quoi qu'il en ſoit, tous les couples immédiatement conſécutifs de la ſuite des nombres naturels, *ut ut ſol ut mi ſol*, &c. (1, 2, 3, 4, 5, 6.)
& ceux de la ſuite des nombres impairs, *ut ſol mi jv re ſv*, &c. (1, 3, 5, 7, 9, 11.)
reproduiſent le même générateur *ut* (1), foiblement à la vérité. Mais il eſt bien facile de renforcer cette réſonnance en faiſant réſonner enſemble tous les couples de ces ſéries, comme dans les expériences 8 & 9 de mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I. Qu'arrive-t-il alors? les ſons de la huitième expérience, c'eſt-à-dire, les ſons de la ſérie 1, 2, 3, 4, 5, &c. donnent un accord parfait, un ſon unique, doux & moelleux, à l'uniſſon du premier terme de cette progreſſion. Ceux de la neuvième expérience donnent un accord triſte & ſuſpenſif, un ſon un peu ſifflant & maigre, qui repréſente le générateur, mais d'une manière moins ſenſible & moins agréable. Dans la huitième expérience on croit n'entendre abſolument qu'un ſeul ſon. L'accord de cette ſérie eſt donc le plus parfait poſſible. Le réſultat eſt moins ſimple & moins rond dans la neuvième ; il ſent davantage le mélange & la compoſition, quoiqu'il ne laiſſe pas diſtinguer les élémens du ſon principal : on peut regarder l'accord de cette ſérie comme la plus douce & la plus naturelle de toutes les diſſonances. En un mot, l'accord de la ſérie des nombres naturels ne laiſſe rien à déſirer ; celui de la ſérie des nombres impairs ne ſatisfait l'oreille que lorſqu'il eſt ſuivi par l'octave de la ſérie 1, 2, 3, 4, &c. c'eſt-à-dire, lorſque l'accord *ut ſol mi jv re ſr la ſi*, &c. (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15.)
ſe réſout ſur l'accord *ut ut ſol ut mi ſ l jv ut*, &c. (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16.)

Donc la progreſſion arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, &c. dont la différence eſt 1, produit l'accord le plus parfait poſſible, & la progreſſion arithmétique 1, 3, 5, 7, 9, &c. dont la différence eſt 2, la moins déſagréable de toutes les diſſonances ; car un ſeul terme intercalé dans la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, &c. la rend beaucoup plus diſſonante que la progreſſion des nombres impairs.

La progreſſion arithmétique 1, 4, 7, 10, 13, &c. dont la différence eſt 3, produit un accord très-dur. Celle dont la différence eſt 4, eſt d'une diſſonance inſupportable, &c.

A l'égard des progreſſions géométriques, elles ſont néceſſairement diſſonantes, puiſqu'elles repréſentent toutes des intervalles doubles : car la progreſſion 1, 2, 4, 8, 16, &c. repréſente une ſuite d'octaves ; la progreſſion 1, 3, 9, 27, 81, repréſente une ſuite de douzièmes, 1, 5, 25, 125, &c. une ſuite de dix-ſeptièmes majeures. Or tout intervalle ajouté à lui-même forme une diſſonance. Une ſuite d'intervalles ſemblables eſt donc une ſuite ou une ſomme de diſſonances, & par conſéquent doit être rejetée du nombre des ſuites harmoniques ; car quelle oreille pourroit ſupporter un accord totalement compoſé de diſſonances?

On ne doit donc regarder comme ſuites harmoniques que la progreſſion des nombres naturels & celle des nombres impairs : or cette ſeconde eſt formée de la première par le retranchement des nombres pairs ; la ſeconde eſt donc renfermée dans la première. Toutes celles que nous avons rejetées, c'eſt-à-dire, celles dont la différence eſt 2, 3, 4, &c. y ſont également contenues. Il en eſt de même des progreſſions géométriques dont nous venons de parler, car toutes ces ſuites étant formées de nombres entiers ſont néceſſairement contenues dans la progreſſion des nombres naturels. Donc cette progreſſion engendre, produit, contient toutes celles qu'on peut employer & celles qu'on doit rejeter. Elle doit donc être regardée comme le fondement de toutes les autres ; on peut donc l'appeler *progreſſion fondamentale*.

Nota. Ne pourroit-on pas faire cette objection contre la progreſſion des nombres impairs? « Le ſyſtême muſical de la nature ne peut porter ſur d'autres fondemens que ſur la réſonnance du corps ſonore. Donc on ne doit regarder comme ſérie harmonique que la progreſſion des nombres naturels, qui eſt le ſeul réſultat immédiat de cette réſonnance. Toute autre formule d'accord doit donc être ſévère-

ment bannie du ſyſtême harmonique. Introduire dans une langue auſſi univerſelle que la muſique une combinaiſon de ſons purement factice, arbitraire ou conventionnelle, c'eſt évidemment l'expoſer à l'obſcurité & au néologiſme ; c'eſt lui faire perdre ſon caractère d'univerſalité ? »

Réponſe. La progreſſion arithmétique des nombres impairs ne renferme aucun ſon qui ne ſoit le produit immédiat de la réſonnance du corps ſonore, puiſque cette ſérie n'eſt autre choſe que la progreſſion des nombres naturels dont on a retranché tous les nombres pairs. Tous les accords partiels tirés de la progreſſion impaire ſont donc contenus dans la progreſſion naturelle. Ce ſont de véritables accords partiels de la progreſſion naturelle, dont on a retranché tous les harmoniques pairs ; mais ce retranchement eſt-il permis ?... Mais n'eſt-il pas autoriſé par l'uſage & par la loi même des ſalvations ? Le corps ſonore produit une infinité d'harmoniques. Les accords en uſage n'en contiennent au plus que ſept à huit : l'accord parfait *ut mi ſol*, 4, 5, 6, n'eſt-il pas lui-même un démembrement de la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.... &c. Les retranchemens ſont donc permis par l'uſage, tant au grave qu'à l'aigu, des accords modernes ; ils le ſont encore au milieu : car on retranche preſque toujours la ſeptième des accords de neuvième & de onzième, &c. Or cette ſeptième eſt un ſon intermédiaire ; la loi des ſalvations indique & preſcrit elle-même quelques-uns de ces retranchemens. L'accord *ſol ſi re* ſe réſout par un mouvement *fondamental* de quinte en deſcendant, ſur l'accord *ſol ut re*, & non ſur *ſol ſi ut re* qui eſt l'accord progreſſif 12, 14, 16, 18. (Voyez la table de la *générat. harmon.*, col. III, III, & II, II ; voyez auſſi mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. V.)

On demande ſi ce retranchement eſt permis. Mais la nature ne l'indique-t-elle pas elle-même en certains cas ? La première de toutes les cadences eſt celle que produit le mouvement *fondamental* aſcendant d'octave, (voyez mon art. *Baſſe fondam.*, n°. II.) c'eſt-à-dire, celle qui réſulte de la ſucceſſion des deux premières colonnes de la table de la génération harmonique. Or dans cette ſucceſſion, les ſons pairs de la première colonne ne contribuent en rien à la cadence parfaite ; ils ne ſervent qu'à faire la liaiſon harmonique. La cadence n'eſt donc produite que par le choc des ſons impairs de la première colonne, contre les ſons pairs de la ſeconde. Ce choc eſt en quelque manière amorti par les harmoniques pairs de la première colonne, qui forment un accord parfaitement ſemblable à celui de la ſeconde. Donc en retranchant cette liaiſon harmonique, c'eſt-à-dire, les ſons pairs de la première colonne, le choc de la première contre la ſeconde en ſera plus violent ; donc la cadence en ſera plus ſenſible ; le repos final en ſera auſſi plus agréable : car un des effets de la diſſonance, c'eſt de faire ſortir la douceur naturelle des conſonnances adjacentes.

Mais je dis plus, ce retranchement devient quelquefois néceſſaire ; car je ſuppoſe que vous veuilliez produire une cadence parfaite par un mouvement *fondamental* d'octave, & que l'accord final doit être *ut mi ſol la ut*, qui eſt l'accord parfait harmonique.
8, 10, 12, 14, 16.
Employez-vous dans l'accord précédent tous les ſons de l'accord adjacent, *la ut re mi fa ſol ta la ſi ut* ? Non certainement. Quel eſt donc le retranchement le plus naturel ? celui qui rendra l'accord du temps foible le moins diſſonant poſſible, & qui marquera le mieux la cadence parfaite. Or j'ai déja dit qu'une ſeule diſſonance introduite dans l'accord parfait naturel le rend plus diſſonant que ne l'eſt l'accord des harmoniques impairs. L'accord impair eſt donc le moins diſſonant de tous les accords : il produit la plus forte de toutes les cadences ; donc il eſt celui qui convient le mieux pour produire la cadence propoſée ; donc il faut retrancher les ſons pairs de l'accord *la ut re mi fa ſol ta la ſi ut*, pour avoir la ſalvation *la re fa ta ſi : ut mi ſol la ut*, ou *la re fa ſi : ut mi ſol ut*,
7, 9, 11, 13, 15. 8, 10, 12, 14, 16.
ou *re fa ſi : mi ſol ut*, ou, &c.

Enfin, puiſque l'accord des harmoniques impairs eſt le moins diſſonant de tous les accords ſuſpenſifs, n'eſt-ce pas celui qui convient le mieux dans les cadences évitées ?

A l'égard du néologiſme, la progreſſion des nombres impairs ne peut y donner lieu : elle eſt auſſi ancienne que l'harmonie ; c'eſt d'elle que ſortent tous ces accords dont les théoriciens n'ont encore pu découvrir l'origine, ni la véritable baſſe *fondamentale*.

Accords fondamentaux. La ſomme ou la réunion de tous les harmoniques du corps ſonore forme toujours un accord parfait. S'il y a des corps ſonores qui font entendre des diſſonances, comme le prétend M. Daniel Bernoulli, il ne faut pas dire comme d'Alembert, art. *fondamental*, que cette ſingularité doit *les empêcher de pouvoir être véritablement regardés comme des corps ſonores.* On ne conteſtera pas à une cloche le titre de *corps ſonore* : or un fondeur fait produire à une cloche, outre le ſon principal, le ſon concomitant qu'il juge à propos, conſonnant ou diſſonant : alors la cloche ne ceſſe pas d'être corps ſonore ; elle fait au contraire la fonction d'un double corps ſonore. Il en eſt ainſi d'une corde à boyau qui a un nœud, car elle fait entendre, lorſqu'elle eſt bien tendue, trois ſons bien diſtincts, celui de la corde totale, & ceux des deux ſegmens formés par le nœud ; mais chacun de ces ſegmens produit des harmoniques dont la ſuite forme une progreſſion arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & la réunion un accord parfait. Donc tout corps ſonore produit l'accord parfait ; mais il y a dans l'harmonie quantités d'accords plus ou moins conſonnans ou diſſonans qui n'ont pas la forme de l'accord parfait. Donc, ſi la réſonnance du corps ſonore eſt le principe de l'harmonie, tous ces accords doivent être des dérivés de

de l'accord parfait, j'entends de l'accord parfait naturel, composé de tous les harmoniques du corps sonore; donc l'accord parfait naturel est le seul accord *fondamental*.

Si cela est, il faut donc bien se garder de jeter un coup-d'œil sur les tables d'accords *fondamentaux* données par les théoriciens qui ont écrit depuis Rameau. Ce célèbre harmoniste n'en comptoit que deux, l'accord parfait & l'accord de septième; mais, comme le lui a prouvé M. d'Alembert, ses deux accords en renferment réellement dix, savoir:

1°. L'accord parfait majeur, *ut mi sol.*

2°. L'accord parfait mineur, *la ut mi : mi sol si.*

3°. L'accord de dominante tonique, *sol si re fa.*

Les trois accords de dominante simple, savoir:

4°. L'un composé d'une tierce majeure entre deux mineures, *re fa la ut.*

5°. Le deuxième d'une tierce mineure entre deux majeures, *ut mi sol si.*

6°. Le 3^e^. de deux tierces mineures suivies d'une majeure, *si re fa la.*

7°. L'accord de septième diminuée, *sol ✱ si re fa.*

8°. L'accord de grande sixte en majeur, *fa la ut re.*

9°. Celui de grande sixte en mineur, *re fa la si.*

10°. Enfin celui de sixte superflue, ou de sixte italienne, *fa la si re.* ✱

Voyez la *réponse à une lettre de M. Rameau*, n°. 6, à la suite des *élémens de musique* de d'Alembert.

Dans cette réponse, d'Alembert accuse Rameau de n'avoir jamais été bien décidé relativement aux accords de *sous-dominante* & de *simple septième*. « Dans quelques-uns de vos ouvrages, dit-il, vous avez paru dériver l'accord de *sous-dominante*, ou de *grande sixte*, *fa la ut re*, de l'accord de septième, *re fa la ut*, tandis que dans d'autres endroits vous paroissez dériver ce dernier accord du premier, &, ce me semble, avec beaucoup plus de raison. Peut-être vos idées n'ont-elles jamais été bien arrêtées sur ce sujet: je crois les avoir développées & fixées, »

L'indécision de Rameau est assez naturelle, puisqu'il y a réellement dans tout mode majeur deux accords de *sixte-quinte*, l'un *direct*, & l'autre renversé. C'est ce qu'a très-bien senti & indiqué Rousseau dans sa table des accords, dans laquelle l'accord de sous-dominante, *fa la ut re* se trouve placé au nombre des renversemens de l'accord de septième, *re fa la ut*, & l'accord de *sixte ajoutée*, *ut mi sol la*, au nombre des *fondamentaux*. Sur quoi j'observe en passant, que les lecteurs attentifs croiront peut-être découvrir dans cette table une contradiction, mais elle n'est qu'apparente. Rousseau y présente l'accord de neuvième par supposition, sous la formule, *fa la ut mi sol*, & il donne au *la* de cet accord le titre de son *fondamental*. Or, dira-t-on, si *la ut mi sol* est un accord *fondamental*, *ut mi sol la* est donc un renversement? sans doute. Donc il n'est pas *fondamental*? Il faut distinguer l'accord *ut mi sol la*, s'il est traité comme dissonant, c'est un renversement de de la simple septième, *la ut mi sol.* S'il est traité comme consonnant, c'est un véritable accord parfait direct, dont la sixte n'est dissonante que par l'effet du tempérament de la gamme moderne; car ce *la* représente le *la* harmonique, & les rapports naturels harmoniques de cet accord, sont 4, 5, 6, 7, au lieu des rapports 4, 5, 6, $\frac{20}{3}$ qu'il a dans la gamme des modernes. Or c'est cet accord direct & consonnant qu'on appelle de *sixte-ajoutée :* l'autre s'appelle accord de *sixte quinte* ou de *grande sixte*, & n'est qu'un renversement de la simple septième.

M. l'abbé Roussier distingue aussi, (*traité des accords*, *Paris*, 1764, p. 38 & 55) deux accords de *grande sixte.* L'un, exclusivement propre à la sous-dominante, est *fondamental*; l'autre, qui peut être porté par toutes les notes du ton, excepté la note sensible, est un renversement de la simple septième; mais il ne fait point mention de la *sixte ajoutée.* Il dérive l'accord de *sixte superflue*, *fa la si re* ✱, de l'accord sensible avec fausse quinte, *si re* ✱ *fa la.* Voyez p. 79. Enfin il regarde, p. 41, la septième superflue comme un accord *secondairement fondamental*, & employé dans l'harmonie à la place de l'accord sensible, *que toujours il représente*, c'est-à-dire, que l'accord *sol* ✱ *si re fa* est un démembrement de l'accord *mi sol* ✱ *si re*, auquel on le substitue ordinairement, & cette opinion paroit aujourd'hui la dominante.

A ces différences près, la liste des accords *fondamentaux* est la même dans les trois auteurs que je viens de citer.

M. de Béthisi, *Exposition de la prat. & de la théorie de la musique*, *Paris*, 1764, p. 196, ne connoit point d'autres accords dissonans *ordinaires*, que ceux de septième. Ainsi, p. 83, l'accord de *sixte-quinte* que porte la sous-dominante, dérive, comme tous les accords dissonans ordinaires, d'un accord de septième, & il appelle ordinaires ceux où il n'entre ni supposition, ni substitution. Mais cet accord de septième n'est pas lui-même immédiatement donné par le corps sonore: c'est l'art qui l'a formé par l'addition d'une note qui fait une tierce sous l'accord de la *sous-dominante*, p. 77 & 88. Ainsi, dans la théorie de M. de Béthizi, qui n'est qu'un développement de celle de Rameau, voyez sa préface, p. VIII, le terme *fondamental* ne signifie point *naturel*, ou pro-

duit par la résonnance du corps sonore. Quel est donc son équivalent? M. de Béthizi va nous l'apprendre. « Le dérangement, dit-il, p. 77, par lequel l'une des notes supérieures d'un accord devient la plus basse, s'appelle *renversement;* les accords produits par le renversement, s'appellent *renversés*; les autres s'appellent *directs.* » Voilà, voilà le mot propre. Ce que Rameau & ses sectateurs appellent *accord fondamental*, n'est point formé par les premiers harmoniques du corps sonore; mais il est en général formé par des harmoniques placés dans l'ordre *direct* de leur génération. Un son *fondamental* n'est pas le plus grave des harmoniques du corps sonore, c'est seulement le plus grave des sons d'un accord *direct*; une *basse fondamentale* n'est pas une partie formée par le premier harmonique de différens corps sonores, mais par les sons graves d'une suite d'accords *directs.* Suivant Rameau, lui-même, l'accord parfait *ut mi sol*, 4, 5, 6, n'est pas l'accord primitif du corps sonore, il n'en est qu'un renversement, *géné rat. harmonique*, p. 35. Le corps sonore fait certainement entendre les harmoniques 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. (Voyez mon art. *basse fondamentale*, n°. I.) Mais Rameau qui a bien distingué le septième harmonique, n'a pas voulu entendre le sixième. (Voyez sa *générat. harmon.*, p. 10, 2^e^. *expérience.*) Pourquoi cela? parce qu'il étoit prévenu de son systême des renversemens, & que s'il eut entendu les six premiers harmoniques du corps sonore, *ut ut sol ut mi sol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'accord parfait majeur *ut mi sol* se fut trouvé placé dans l'harmonie sans l'intervention des octaves, & c'est ce qu'il ne vouloit pas. Pour donner à son systême cette apparente simplicité qui a séduit tant de théoriciens, il falloit réduire à deux ou trois, tout au plus à neuf ou dix, le nombre des accords primitifs; ce qu'il a cru pouvoir faire par le moyen du renversement, c'est-à-dire, en adoptant le principe faux & inutile de l'équisonnance des octaves. *Principe faux*, puisque de l'aveu de tous les harmonistes, il y a des accords qui ne se renversent point; *principe inutile*, puisqu'il est démontré (voyez mon art. *Salvation*) que la différence des octaves d'un même son produit une différence dans leur salvation; je dis plus: puisque l'unisson lui-même se sauve différemment suivant la différence des mouvemens *fondamentaux.* Ainsi, par exemple, M. L. Roussier a déja observé que la sensible ne se sauve pas toujours en montant. (Voyez ses *observations sur différens points d'harmonie*, Genève, 1755, p. 38 & suiv.) Au reste, c'est son observation que je cite & non pas l'application qu'il en a faite. (Voyez mes art. *Renversement* & *Salvation.*)

Il n'y a donc dans le systême de Rameau aucun accord absolument *fondamental*, pas même dans l'harmonie à grand orchestre, puisqu'il ne compose point son accord parfait majeur naturel d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, dans les rapports 1, 2, 3, 4, 5; mais de douzième & dix-septième, dans les rapports 1, 3, 5, ce qui en fait un accord impair, un accord suspensif, une dissonance naturelle. (Voyez ci-dessus le n°. I.) A l'exception des accords 2, 6, 7, de la liste ci-dessus, tous les accords de Rameau sont directs, c'est-à-dire, que les sons s'y trouvent placés dans l'ordre de leur génération; mais aucun de ces accords n'est *fondamental*, c'est-à-dire, aucun d'eux n'est dans les rapports *fondamentaux*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, &c. L'accord *ut ut sol ut mi sol*, &c. 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. est un accord *fondamental;* l'accord *ut mi sol*, 4, 5, 6, est un accord direct; l'accord *sol* ✲ *si re fa*, n'est ni l'un, ni l'autre: c'est un accord renversé de *re fa sol* ✲ *si;* l'accord *ut mi sol* ✲ *si re*, l'accord *ut sol si re fa*, sont des accords par supposition; l'accord *re la ut mi sol* n'en est point un, quoi qu'en dise Rousseau (*table des accords*) c'est un accord suspensif renversé, dont l'accord direct est *ut sol mi la re*, 1, 3, 5, 7, 9.

Comment parviendrons-nous à classer régulièrement chaque accord, à distinguer un accord *fondamental* d'un accord simplement direct, un accord consonnant d'un accord dissonant; un accord par supposition, un accord par substitution? Rien de si facile, par ses rapports numériques & par sa salvation. Il est de toute impossibilité qu'un accord résiste à ces deux moyens réunis. Tel accord qui vous paroîtra consonnant en le considérant seulement par ses rapports, changera de rapports, & montrera son caractère de dissonance par sa salvation, & réciproquement. Par exemple, au premier coup-d'œil, l'accord *fa la ut* (en *ut*) vous paroît être un accord parfait; ses rapports numériques sont, selon vous, 4, 5, 6; mais examinez sa salvation; s'il se résout sur *sol si re*, cherchez dans la table de la génération harmonique, tous les accords qui se sauvent sur l'accord *sol si re* par les mouvemens *fondamentaux* d'octave, de quinte ou de quarte, vous trouverez par le mouvement *fondamental* d'octave, que l'accord *mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ de la 3^e^. colonne, se sauve sur les sons adjacens *sol si re* de la sixième. Il en sera de même si *fa la ut* se sauve sur l'accord *mi la ut.* Comme le mode mineur de *la* est un mode relatif du mode majeur d'*ut*; que tous les harmoniques du mode mineur de *la* font partie de ceux du majeur d'*ut*, (voyez mon art. *mineur*, *mode mineur.*) vous devez trouver la salvation *fa la ut*; *mi la ut*, dans la table de la génération harmonique, qui en faite pour le mode d'*ut.* Cherchez donc dans cette table tous les accords qui se résolvent sur *mi la ut*, vous trouverez que les notes *mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ de la troisième colonne se sauvent sur les sons *mi la ut* de la quatrième. Ne devez-vous pas naturellement dans ces deux cas, en conclure que l'accord *fa la ut* a pour formule harmonique l'accord impair *mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡, 21, 27, 33, ou en réduisant tous ces termes à leurs plus simples expressions, 7, 9, 11, n'en conclurez-vous pas aussi que ce que vous appelez accord parfait mineur, *mi la ut* ou *la ut mi*, n'est qu'un démembrement de l'accord parfait harmonique *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, dont on a retranché le *sol*? que l'intervalle *mi la*, que vous

regardiez comme une quarte conſonnante dans le rapport de 3 à 4, eſt conſonnante, mais moins que la quarte *ſol ut* & dans le rapport de 5 à 7; alors vous comprenez pourquoi le mode mineur de *la* eſt regardé comme relatif du majeur d'*ut*, préférablement au mineur de *mi*; quoique la tierce majeure ſoit plus conſonnante que la ſixte : c'eſt que l'accord *ut mi la* eſt le même que l'accord parfait *ut mi ſol la*, dont on a ſeulement retranché la quinte. Alors vous voyez clairement qu'il y a deux modes mineurs relatifs d'*ut*, l'un conſonnant, *ut mi la*, l'autre diſſonant, *mi ſol si*; l'un dont l'accord de tonique porte une quinte *mi si*, l'autre dont la quinte a été retranchée.

Mais l'inſpection ſeule des rapports ou de la ſalvation ne ſuffit pas : il faut le concours de ces deux moyens. L'accord *re fa la si* paroît au premier coup-d'œil dériver de l'accord harmonique *re fa la si*, 9, 11, 13, 15, & cela eſt vrai s'il ſe réſout ſur l'accord *mi ſol la ut*; (*Table de la générat. harmon.*, col. I & II.) mais s'il ſe réſout ſur l'accord *mi la ut*, c'eſt-à-dire, ſi le *re* & le *fa* ſe réſolvent ſur la même note *mi*, alors l'accord *re fa la si* a pour formule harmonique *re mi ✻ la ✻ si*, 18, 21, 27, 30. (Voyez *la même table*, 3^e^. & 4^e^. colonne.) Or, les rapports 9, 11, 13, 15, ſont directs; les rapports 18, 21, 27, 30, ou 6, 7 9, 10, ſont renverſés des rapports 9, 15, 21, 27, ou 3, 5, 7, 9; donc la première ſalvation indique un accord direct, la ſeconde un accord renverſé; donc il falloit, pour connoître le caractère de l'accord *re fa la si*, le concours des deux moyens que je viens d'indiquer.

Cela poſé, rappelons ici les principales diſtinctions des accords que nous avons faites à l'art *Accord*, & n'oublions pas ce que nous avons dit ci-deſſus ſur la conſonnance relative des progreſſions paires & impaires.

J'ai donc diſtingué les accords,

1°. En *réguliers*, qui ſuivent la progreſſion arithmétique, & en *irréguliers*, qui ne la ſuivent pas. Les réguliers en *naturels*, qui ſuivent la progreſſion arithmétique des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & en impairs, qui ſuivent la progreſſions des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, 9, &c. Les irréguliers en *naturels diſſonans*, lorſque la diſſonance interrompt la progreſſion des nombres naturels, & en *impairs diſſonans*, lorſqu'elle interrompt la progreſſion impaire.

2°. En accords *choquans* ou *appelans*, ce ſont ceux des temps foibles, & en *réſolutifs*, *choqués* ou *appelés*, ce ſont ceux des temps forts.

3°. En accords *simples* & en *mixtes*. ſimples, lorſque le *fondamental* fait partie de la même progreſſion que l'accord; mixtes, lorſqu'il fait partie d'une progreſſion différente. Par exemple, l'accord *ſol si re*, 11, 15, 18, (voyez *table de la générat. harmon.* col. 3.) fait partie de la progreſſion 3, 6, 9, 12, 15, 18, mais les accords *ut ſol si re*, ou *mi ſol si re*, ſont pris dans la première colonne, dont le ſon *fondamental* eſt *ut* 1, & la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. Un accord par ſuppoſition n'a donc pas le ſon *fondamental* qu'il avoit avant la ſuppoſition. Je n'ai point appelé les accords *mixtes*, accords par ſuppoſition, parce que la ſuppoſition doit ſe faire au bas de l'accord, au lieu que la diſſonance peut être placée au grave, à l'aigu & au milieu d'un accord conſonnant. Il eſt donc plus clair que le jour, qu'un accord par ſuppoſition, n'eſt autre choſe qu'un accord diſſonant, dont la diſſonance eſt au grave. Or, quelle eſt la loi de la diſſonance? c'eſt de ſe réſoudre ſur le ſon adjacent le plus proche dans la colonne ſuivante. Lorſque ce ſon adjacent eſt l'uniſſon de la diſſonance, la marche de la diſſonance s'appelle *syncope*; dans tout autre cas elle monte ou elle deſcend, mais toujours ſur le ſon adjacent le plus proche. Il n'y a point, abſolument point d'autres règles; je ne dis pas ſeulement pour la diſſonance, mais pour tous les ſons des accords des temps foibles. A l'égard des temps forts, il n'y a que les diſſonances qui y ſoient aſtreintes. (Voyez mon art. *Salvation.*)

Un accord diſſonant peut être à la vérité tiré de la même colonne que l'accord conſonnant dans lequel a été inſérée la diſſonance; car la même colonne contient trois progreſſions conſonnantes, la progreſſion naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c.; la progreſſion paire, 2, 4, 6, 8, 10, 12, &c.; & la progreſſion impaire, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, &c. Mais tout accord *naturel diſſonant*, ou *impair-diſſonant*, fait néceſſairement partie de deux progreſſions; car ſi l'accord conſonnant eſt naturel, il fait partie de la progreſſion 1, 2, 3, 4, 5, &c. & ſa diſſonance, de la progreſſion des nombres impairs, 1, 3, 5, 7, &c. & réciproquement, ſans quoi il n'y auroit pas de diſſonance. Ainſi toute diſſonance ſuppoſe deux progreſſions, & tout accord mixte ſuppoſe changement de *fondamental.*

Il y a donc une correction à faire ſous l'accord *ſol si re fa*, dans la carte des accords de M. l'abbé Rouſſier; car il eſt évident, d'après ce que je viens de dire, que c'eſt *ut*, & non pas *ſol*, qui eſt le ſon *fondamental* des 5^e^., 7^e^., 8^e^., 9^e^. & 10^e^. accords de la ſeconde portée. A l'égard du ſixième, *mi b ſol si re fa*, il n'appartient point au mode d'*ut* puiſque *mi b* ne ſe trouve point au nombre des harmoniques d'*ut*. Ce *mi b* eſt *fondamental* de l'accord *mi b ſol si re fa*, ſi on le regarde comme accord de tonique; ſa formule en *ut* eſt *ut mi ſol ✻ si re*, 16, 20, 25, 30, 35, en prenant *ut ✻* pour *re*; mais ſi on le regarde comme médiante d'un mode mineur, il peut recevoir ſucceſſivement différentes *fondamentales*, comme on le verra ci-deſſous.

4°. Tout accord d'un temps foible eſt néceſſairement progreſſif, c'eſt-à dire, qu'il ne peut être le dernier accord de la phraſe harmonique; mais

qu'il doit se résoudre sur l'accord du temps fort suivant, & cette progression de l'accord du temps foible à l'accord du temps fort suivant, produit nécessairement une cadence, laquelle est le résultat de la succession d'une colonne d'harmoniques paire à une colonne impaire. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*; n°. II, au titre duquel il faut lire *Cadences & Repos*, au lieu de *Cadences ou Repos*. Mais tout accord du temps fort, tout accord qui termine une cadence, ne produit pas toujours un repos. Il y a repos toutes les fois que l'accord résolutif est consonnant : dans le cas contraire le repos est *suspendu*. Supposons l'accord *sol si re* dans un temps foible; (je me suppose toujours en *ut*, parce que la table de la génération harmonique est faite pour le mode d'*ut*); si vous faites faire à la basse *fondamentale* un mouvement de quarte, (voyez dans cette table les colonnes III, III, & IV, IV) vous aurez cette succession, *sol si re; sol ut mi*, il y aura cadence *sol ut*, & repos sur l'accord consonnant *sol ut mi*; mais si vous faites faire à la basse *fondamentale* un mouvement de quinte en descendant, *sol ut*, III, II, (voyez dans la même table les colonnes III, III & II, II); vous aurez la succession *sol si re*; *sol ut re* : il y aura cadence sans repos. Dans l'harmonie complète, c'est-à-dire, en employant tous les harmoniques des sons *fondamentaux*, les cadences & les repos sont inséparables, parce que tout accord complet est de sa nature consonnant, (voyez art. *basse fondamentale*, n°. I, 8e. *expérience*.) Il n'en est pas ainsi des accords partiels.

Donc, 1°. tout accord résolutif ou du temps fort peut être *consonnant* ou *suspensif*; consonnant, lorsqu'il est en progression naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, &c. & qu'il est pris au grave de cette progression; suspensif, lorsqu'il est impair ou dissonant.

Donc, 2°. La suspension n'est pas exclusivement propre aux accords par supposition; mais à toute dissonance, quelque part qu'elle soit placée dans un accord.

Donc, 3°. cette proposition de Rousseau, art. *Supposition*, est trop générale : « Les accords par supposition, bien examinés, peuvent *tous* passer pour de pures suspensions. » Je l'avois ainsi préjugé & répété, art. *Accords*, *Accords par supposition*, d'après l'autorité de ce célèbre écrivain, à qui un sentiment exquis a souvent tenu lieu de principes en musique, mais dont l'éloquence a consacré un grand nombre d'erreurs en tout genre. Aujourd'hui, l'évidence me contraint à une rétractation formelle. Je vois clairement que la supposition n'est autre chose qu'une dissonance : or une dissonance ne peut suspendre le repos d'un temps foible, puisque les repos ne peuvent se trouver que dans un temps fort. Ce qui constitue un temps foible, c'est l'imparité d'une colonne. Les accords *sol si re*, *sol ut mi*, sont tous les deux consonnans, & l'accord *sol si re*, plus que l'accord *sol ut mi*, le premier ayant au grave l'octave du son *fondamental*. Cependant l'oreille même d'un huron n'y seroit pas trompée : elle ne prendra pas le temps du dernier pour un temps foible, ni celui du premier pour un temps fort : le sauvage ne frappera pas sur *sol si re*, il ne lèvera pas sur *sol ut mi*. Enfin il ne prendra pas en *ut*, pour terminer la phrase harmonique, *sol si re* au préjudice de *sol ut mi*. Quelle si grande différence y a-t-il donc entre *sol si re* & *sol ut mi*? C'est que *sol si re* appartient à un son *fondamental* impair, & *sol ut mi* à un son *fondamental* pair, lequel est toujours respectivement résolutif, par rapport au *fondamental* impair. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. III.) Donc le repos n'est pas même produit dans un temps foible par un accord consonnant; donc un accord par supposition non plus que tout autre accord dissonant, ne peut suspendre le repos d'un temps foible, puisqu'un temps foible n'est pas susceptible de repos. Donc les accords par supposition, & en général les accords dissonans, ne sont suspensifs que dans les temps forts; donc la proposition de Rousseau est trop générale. La division des accords en consonnans & en suspensifs est donc exclusivement propre aux accords résolutifs, c'est-à-dire, aux accords des temps forts, qui sont toujours le premier temps de chaque mesure.

5°. Tout accord *fondamental* peut être partagé en plusieurs accords *partiels*, naturels ou impairs, consonnans ou dissonans. Ces accords partiels sont ou *directs* ou *inverses*; directs, lorsqu'ils représentent la progression paire ou impaire de laquelle ils font partie; renversés, lorsque quelques-uns de leurs sons se prennent à l'octave; mais on verra ci-dessous, dans la liste des accords du mode d'*ut*, combien il y a d'accords dans le systême des modernes, qui ne sont renversés qu'en apparence.

6°. Je passe ici sous silence la fameuse division des accords consonnans en *majeurs* & en *mineurs*, que j'ai rapportée à l'art. *accords*, *division des accords* : dans lequel j'avois spécialement en vue l'histoire de leur insertion dans l'harmonie; au lieu qu'ici je les considère dans leur origine physique. Or le systême des modernes est farci d'accords mineurs regardés & traités comme consonnans : je n'en vois qu'un dans le mode harmonique d'*ut*, lequel est physiquement & évidemment dissonant; c'est l'accord *mi sol si*. Lorsqu'après avoir employé l'harmonie des quatre premiers sons *fondamentaux*, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, on passe à celle du cinquième, *mi*, 5, on a cette succession *ut mi sol; si mi sol* ✻ (*Table de la génér. harm.*, colonnes IV, IV & V, V.) dans laquelle le *sol* ✻ effarouche l'oreille, soit qu'on le fasse résoudre sur *ut mi sol*, ou sur les notes *si re* de l'accord suivant, *sol si re*. Mais si vous changez le *sol* ✻ en *sol* naturel, vous aurez une cadence parfaite, *si mi sol; ut mi sol*, & un repos parfait résultant de la résolution d'un accord de septième, *ut mi sol si*, sur un accord parfait, *ut mi sol ut*; car *mi sol si*,

10, 12, 15, (Voyez *table de la génér. harmonique*, col. I, l.) eſt compoſé de trois conſonnances, *mi si*, 10, 15, dont le plus grand commun diviſeur eſt *mi*, 5; *mi ſol*, 10, 12, dont le plus grand commun diviſeur eſt *ut* 2; enfin *sol si*, 12, 15, dont le plus grand commun diviſeur eſt *ſol* 3. Les produits ſpontanés de l'expérience de Tartini, ſont donc *ut ſol mi*, 2, 3, 5, leſquels ne ſe trouvant réunis que dans la première colonne de la génération harmonique, ſont néceſſairement harmoniques d'*ut* 1, qui eſt le premier extrême de cette colonne. Donc *ut* 1 eſt le véritable & le ſeul ſon *fondamental* de l'accord *mi sol si*; mais l'accord de ſeptième, *ut mi sol si*, 8, 10, 12, 15, a le même *fondamental*, il fait partie de la même octave; ſa diſſonance a la même ſalvation; donc l'accord *mi sol si* n'eſt qu'un démembrement de l'accord de ſeptième, *ut mi sol si.* Quand même il n'en ſeroit pas tiré, il n'en ſeroit pas moins diſſonant, puiſque l'*ut* 2 qu'il reproduit ne fait point partie des harmoniques de *mi*, non plus que *sol* 3. Quand on le regarderoit comme formé de l'accord *sol si re*, ſous lequel le *mi* ſe fait entendre par ſuppoſition, il ſeroit encore diſſonant comme tous les accords par ſuppoſition. Il en ſera de même ſi on le regarde comme un accord parfait, *ut mi sol*, auquel on ajoute la diſſonance *si*, après avoir retranché l'*ut*. En un mot, il faut de toute néceſſité le claſſer parmi les accords naturels diſſonans, ou parmi les accords mixtes, qui ſont auſſi des accords diſſonans. Car, par l'expérience *fondamentale* du ſyſtême de Rameau, qui eſt la 8e. du no. I. de mon art. *Baſſe-fondamentale*, il conſte que tout accord conſonnant a pour formule numérique la progreſſion des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Par l'expérience de Tartini, rapportée dans cet art. *fondamental*, il conſte que tous les couples d'harmoniques immédiatement conſécutifs de cette progreſſion reproduiſent un ſeul & même ſon *fondamental* qui en eſt toujours le premier extrême; donc un des caractères ſpécifiques de l'accord conſonnant, eſt d'avoir un ſeul *fondamental*: or l'accord *mi sol si* en reproduit trois, leſquels ſont ſubordonnés à un quatrième, qui eſt le premier terme de la progreſſion d'où ils ſont tirés. Donc cet accord ne peut être regardé comme conſonnant.

Je ne dirai point aux harmoniſtes: faites ſonner l'accord *mi sol si* dans une phraſe du mode d'*ut*, & vous ſentirez la néceſſité de le faire ſuivre par l'accord *mi sol ut*; donc *mi sol si* n'eſt point un accord conſonnant; ils me répondroient: faites ſonner *sol si re* dans la même phraſe, & vous ſentirez la néceſſité de ſa ſalvation ſur *sol ut mi*; donc *sol si re* n'eſt pas un accord conſonnant.... & la rétorſion ſeroit bonne. Mais je leur dirai, avec l'auteur de la *poëtique de la muſique*, tom. I, p. 188. « Lorſqu'on entend un mode mineur, l'ame n'eſt jamais contente, & ne peut jamais l'être; elle ſouhaite toujours quelque choſe, & la finale la plus complète du morceau de muſique, en apparence le mieux terminé, lui laiſſe toujours quelque choſe à déſirer. Tous les muſiciens doivent avoir obſervé cet effet: tâchons de l'expliquer. »

« L'oreille n'eſt véritablement contente.... que lorſqu'on lui fait entendre des accords parfaits ſemblables à ceux que la nature produit: tout autre accord n'a été imaginé & n'eſt employé que pour faire reſſortir ces accords naturels & primitifs; l'ame s'inquiète en entendant tous les autres, ou du moins, ſi en jouiſſant des accords factices, elle goûte quelquefois un grand plaiſir, ce n'eſt que parce qu'elle ſent qu'elle va bientôt revenir ſur les accords purs, parfaits & naturels.... Mais le mode majeur eſt le ſeul dans lequel on puiſſe entendre l'accord parfait dicté par la nature. »

« Les muſiciens, & ſur-tout les muſiciens françois, qui nous ont précédés d'environ un ſiècle, & même ceux qui ſont venus quelque temps après, plus voiſins de la nature que nous, moins éloignés de l'inſtitution arbitraire des diſſonances & du mode mineur, entendant moins ſouvent de la muſique, ne reconnoiſſant les lois que d'une habitude moins invétérée, ſentoient ſi fort combien peu il y avoit de repos ſur un accord mineur, qu'ils terminoient par un accord parfait majeur tous les morceaux qu'ils compoſoient dans le mineur: ils rétabliſſoient l'ordre de la nature. »

On croit communément que les harmoniſtes du quinzième ſiècle accompagnoient toute la gamme avec des accords parfaits, tirés de cette gamme, & ils le croyoient eux-mêmes: or voici leur accompagnement:

ſol la	*ſi ut*	*re mi*	*mi fa*	*ſol*
mi fa	*ſol la*	*ſi ut*	*ut re*	*mi*
ut re	*mi fa*	*ſol la*	*la ſi*	*ut.*

dans lequel je ne haſarde de mon propre fonds, ou plutôt de celui de la nature, que la répétition de l'accord *la ut mi*, pour y conſerver la meſure à deux temps. Or, je n'y vois qu'un ſeul accord mineur, *mi ſol si*, encore y eſt-il déplacé, 1°. parce que c'eſt un accord d'une colonne impaire placé dans un temps fort; 2°. parce qu'il n'eſt pas régulièrement ſauvé, puiſque *mi sol si* ſauvé ſur *fa la ut* produiroit deux quintes de ſuite par mouvemens ſemblables, & que cette ſalvation appartient au mode de *fa* & non au mode d'*ut*. Mais au *si* de l'accord *mi sol si*, ſubſtituez le *re* harmonique, & tout eſt régulier, la meſure & la ſalvation, & cependant pas un ſeul accord parfait mineur: car rendons cet accompagnement en notes harmoniques.

ACCOMPAGNEMENT EN NOTES HARMONIQUES.

Ire. Partie.	*ſol ta*	*ſv ut* ‡	*re re* ❈	*mi mi* ✲	
	24 26	28 33	36 39	40 42	*mi*
IIe. Partie.	*mi ſv*	*ſol ta* ✲	*ſi ut* ‡	*ut re*	40
	20 22	24 27	30 33	32 36	
IIIe. Part. Gamme du XVe. siècle.	*ut re*	*mi mi* ✲	*ſol ta* ✲	*ſv ſi*	*ut*
	16 18	20 21	24 27	28 30	32
Ire. Baſſe continue.	*ſol ſv*	*ut ſi*	*re mi* ✲	*mi ſol*	*ſol*
	12 14	16 15	18 21	20 24	24
Baſſe fondamentale.	*ut ut*	*ut ſol*	*ſol ſol*	*ut ſol*	*ut*
	IV. II.	IV. III.	VI. III.	IV. VI.	VIII.

Pour comprendre comment cet accompagnement repréſente harmoniquement celui de la gamme du XVe. ſiècle, à l'exception de l'accord *mi sol si*, auquel j'ai ſubſtitué *mi ſol la* ou *ut mi ſol la*, accord de ſixte ajoutée, voyez ci-deſſous la liſte & la notice des accords du mode d'*ut*.

Or, dans cet accompagnement, je ne vois pas un ſeul accord parfait mineur, puiſque pas un de ces accords ne renferme une quinte: car perſonne n'ignore que le rapport de la quinte eſt de 2 à 3, c'eſt-à-dire que le nombre repréſentatif du ſon grave doit être les deux tiers du nombre qui repréſente le ſon aigu; or, à l'exception de l'accord *mi ſol ſi*, qui ne convient point à un temps fort, & qui ne peut ſe ſauver régulièrement ſur *fa la ut*, aucun des nombres repréſentatifs des ſons graves n'eſt les deux tiers du nombre ſupérieur. Donc, en retranchant, comme on le doit, l'accord *mi sol si*, on ne trouve aucun accord parfait mineur dans l'harmonie de la gamme du mode majeur. Cette obſervation n'eſt-elle pas un fort préjugé contre l'accord parfait mineur?

Mais que penſeront les harmoniſtes modernes de la ſuivante? Je dis que le mode mineur peut exiſter, & exiſte réellement ſans accord parfait mineur; je dis que l'accord de tonique du mode mineur, & du mineur relatif qui eſt le plus naturel, n'eſt accord parfait mineur que par tempérament; je dis enfin qu'il n'y a pas une ſeule quinte dans les quatre principaux accords du mode mineur, c'eſt-à-dire, dans l'accord de tonique, dans l'accord de grande ſixte, & dans l'accord de ſeptième diminuée, ou plutôt dans celui de triton avec tierce mineure, qui en eſt la face directe, ni enfin dans celui de ſixte italienne; & je le prouve.

Reprenant ma diviſion des accords en naturels & en impairs, & plaçant les impairs ſur les temps foibles & les naturels ſur les temps forts ſuivans; faiſant toujours réſoudre les ſons des accords impairs ſur les harmoniques adjacens les plus proches dans l'accord ſuivant, (Voyez *baſſe fondamentale*, n°. V.) je cherche un accord ſemblable à *re fa ſol* ✲ *si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{25}{2}$, 15, je trouve dans la table de la génération harmonique, col. I, I, l'accord *re ſv ta si*, 9, 11, 13, 15, lequel ſe réſout dans la colonne ſuivante, ſur *mi ſol ſv ut*, 10, 12, 14, 16; mais j'obſerve que le *fa* harmonique 11, eſt plus près du *ſol* que du *mi* adjacent; qu'au contraire le *fa* moderne, $\frac{32}{3}$, eſt plus voiſin du *mi* que du *sol*. Donc le tempérament moderne exige la ſalvation *re fa sol* ✲ *si*; *mi la ut*, dans laquelle le *re* & le *fa* tombent ſur le *mi* ſuivant: donc au contraire la ſalvation harmonique doit être *ſv ta si*; *mi ſol ſv ut*, dans laquelle le *fa* ſe réſout ſur le *sol*. Cette légère différence dans la réſolution ne m'empêche point de conclure que *re ſv ta si* eſt le type harmonique de *re fa sol* ✲ *si* & *mi ſv ut* celui de *mi la ut*.

Item. Cherchant un accord harmonique du temps foible ſemblable à l'accord de grande ſixte *re fa la si*, 9, $\frac{32}{3}$, $\frac{40}{3}$, 15; je trouve dans la troiſième colonne l'accord *re si mi* ✲ *ta* ✲, 9, 15, 21, 27, ou en diviſant par trois, 3, 5, 7, 9, lequel ſe réſout dans la quatrième colonne ſur *ut ut mi ſv*, 8, 16, 20, 28: l'égalité de la ſalvation & la preſque identité des rapports, me font conclure que *re si mi* ✲ *ta* ✲ eſt le même accord que *re fa la si*, ou *si re fa la*.

Je trouve enfin dans la première colonne l'accord impair, *ſv ta ſi ut* ✲ *re* ✲, 11, 13, 15, 17, 19, lequel ſe résout dans la ſeconde ſur *ſol ta ut re mi*; mais ſon homologue, dans le ſyſtème moderne doit ſe réſoudre ſur *mi la ut mi*, par rapport à la différence des deux *fa*. En outre, l'accord harmonique eſt tout formé de tierces, puiſqu'il n'eſt compoſé que de nombres impairs; donc il ne renferme aucune diſſonance particulière. (Voyez mon article *Baſſe-fond*, n°. 1, 9e. expérience.) Au lieu que l'accord moderne *fa la ſi ut* ✲ *re* ✲, $\frac{32}{3}$ $\frac{40}{3}$ 15 $\frac{75}{4}$ renferme trois ſecondes conſécutives, ce qui ſeroit une cacophonie horrible. On l'évite en retranchant l'*ut* ✲, & l'on a la ſalvation *fa la ſi re* ✲, *mi la ut mi*, au lieu de *ſol ſv ut mi*. Ce qui ne doit point

empêcher de regarder *fv ta si ut* ✲ *re* ✲ comme l'homologue harmonique de l'accord de sixte italienne, & l'accord de *mi sol fv ut mi*, ou simplement *mi fv ut mi*, comme l'origine physique de l'accord parfait mineur relatif, *mi la ut mi*.

Si les harmonistes qui ne sont pas habitués aux calculs nécessaires dans les sciences physico-mathématiques, ou ceux qui le sont trop à leurs préjugés, prétendoient nier l'identité des accords harmoniques & des accords mineurs, avec lesquels je viens de les confronter, par rapport à la différence de salvation des deux *fa*, 11 & $\frac{32}{3}$, il me seroit facile de leur assigner un accord harmonique, correspondant à celui de sixte italienne, et dont le *fa* se résout régulièrement sur le *mi* suivant; c'est l'accord *si mi* ✲ *ta* ✲, *ut* ‡, *re* ※, 15, 21, 27, 33, 39; ou, en divisant par trois, 5, 7, 9, 11, 13, lequel traduit en notes modernes, feroit *si fa la ut re*, et se résout dans la quatrième colonne sur *ut mi fv ut mi*, 16, 20, 28, 32, 40.

Mes adversaires opposeroient à cette origine l'autorité de Rousseau, qui dit, article *Accord*: que la sixte superflue ne se renverse point. Je leur opposerois, moi, le jugement de l'oreille qui trouve fort bonne cette succession, soit qu'on conserve ou qu'on retranche l'*ut* dans les deux ordres. Cependant, pour éviter tout reproche de singularité & d'amour-propre, en affectant de jouter contre Rousseau, qui n'a pas toujours raison, et sur-tout pour discuter ce point avec toute la bonne-foi dont je suis capable, je conviendrois qu'il n'y a rien de plus désagréable que les renversemens dans les accords impairs; d'où il s'ensuit qu'on ne doit les introduire ni dans l'accord *fv ta si ut* ✲ *re* ✲, 11, 13, 15, 17, 19, qui a pour fondamental *ut* I, ni dans l'accord *si mi* ✲ *ta* ✲ *ut* ‡ *re* ※, 15, 21, 27, 33, 39, ou 5, 7, 9, 11, 13, dont le son *fondamental* est *sol* III. La différence de leurs sons *fondamentaux* justifie donc la différence de leurs formes, sans affoiblir l'autorité de Rousseau.

Reprenons les accords des principales cordes du mode mineur, avec leurs véritables rapports, qui sont leurs rapports harmoniques.

Tonique.	*fv*	*ut*	*mi*	*fv*		14,	16,	20,	28.	
1^re^. Sous-dominante.	*re*	*fv*	*ta*	*si*		9,	11,	13,	15.	
2^e^. Sous-dominante.	*re*	*fv*	*sol* ✲	*si*		9,	11,	17,	15.	
3^e^. Sous dominante.	*re*	*si*	*mi* ✲	*ta* ✲		9,	15,	21,	27.	
Dominante.	*mi*	*sol* ✲	*si*	*re*	*fv*	20,	13,	15,	18,	22.
1^re^. Sixte.	*fv*	*ta*	*si*	*ut* ✲	*re* ✲	11,	13,	15,	17,	19.
2^e^. Sixte.	*mi* ✲	*ta* ✲	*ut* ‡	*re* ※		21,	27,	33,	39.	
Septième.	*sol* ✲	*si*	*re*	*fv*		13,	15,	18,	22.	

Or, y a-t-il dans tous ces accords l'ombre d'accord parfait mineur? Non, puisqu'il n'y a pas une seule quinte que celle de l'accord de dominante, dont le *mi* ne se trouve là que comme par supposition. D'ailleurs, l'accord *mi sol* ✲ *si* n'est pas un accord parfait mineur. On peut donc accompagner toute la gamme en mineur, sans employer un seul accord mineur.

On peut donc regarder comme n'existans pas dans la musique moderne, les accords parfaits mineurs; ou comme n'existans qu'à la faveur du tempérament de la gamme moderne: d'ailleurs, j'ai démontré que ce ne sont, dans l'origine physique, que des démembremens d'un accord de septième majeur, ce qui les rend nécessairement dissonans. La division des accords parfaits en *majeurs* & en *mineurs*, est donc sans justesse & sans fondement.

Qu'est-ce donc que l'accord de tonique d'un mode mineur? L'accord *fv ut mi fv*, ou *ut ut mi lv*, sur lequel se résout l'accord *re si mi* ✲ *ta* ✲, est une partie de l'accord parfait majeur *ut mi sol ut*; il n'y a que le *sol* de retranché. (Voyez cette salvation dans la table de la génération harmonique, col. III & IV.

7°. Enfin, on peut porter le même jugement de la division des accords, en accords *par supposition* & en accords par *emprunt* ou *substitution*. Les théoriciens regardoient les suppositions comme des additions de notes, à un accord consonant ou dissonant, & les substitutions comme un retranchement de notes d'un accord consonant ou dissonant, & c'est cette opposition qui avoit fait imaginer cette derniere division.

Tous les théoriciens modernes ont jusqu'ici fait de vains efforts pour assigner l'origine harmonique de l'accord de septième avec fausse-quinte, de celui de septième diminuee, & de celui de sixte superflue. A force de recherches & de méditations, quelques-uns d'eux ont imaginé que ces trois accords pouvoient bien être des accords incomplets, dont le son le plus grave avoit été retranché. Ainsi, disent-ils, *sol* ✲ *si re fa* est un démembrement de l'accord *mi sol* ✲ *si re fa*, dominante tonique en mineur de *la*, dont on a retranché le *mi*, afin de le rendre propre à la tenue sur laquelle il fait,

par ce moyen, l'office de dominante tonique; *sol* ✻ *si re fa* : *la ut mi* ; mais à coup sûr, *mi sol* ✻ *si re fa* ne peut être accord sensible d'aucun mode, ni majeur ni mineur; car tout accord sensible est nécessairement majeur de sa nature. Pour que cet accord fût majeur, il faudroit qu'il eût *mi* pour fondamental. Or les harmoniques de *mi* (voyez Table de génération harmonique, col. V;) sont, *mi mi si mi sol* ✻ *si ut* ✻ *mi fa* ‡, 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45. Donc *fa* ‡ égale 45, ou 3 fois 15, donc *fa* ‡ est quinte de *si*, et tierce-majeure de *re*; donc il est égal au *fa* ✻ de la gamme moderne ; donc il n'y a point de *fa* naturel dans les harmoniques de *mi*, donc *sol* ✻ *si re fa* n'a pas *mi* pour *fondamental*; donc il ne peut être accord de dominante-tonique ni en majeur, ni en mineur de *la*. Item, *fa la si ré* ✻ ne peut être un dérivé de *sol si re* ✻ *fa la*, attendu que *re* ✻ n'est point la quinte de *sol*. On aura beau dire que le *re* est dièse par accident, les corps sonores ne produisent point d'harmoniques par accident. Or tout accord, par l'expérience, de Tartini reproduit son *fondamental*, et par conséquent, indique par lui même, la progression d'où il a été tiré. Il faut donc rejeter de l'harmonie la sixte superflue, ou lui trouver une progression. On ne peut la rejeter, puisqu'elle est admise par le jugement de l'oreille; il faut donc lui chercher une autre origine que celle des théoriciens modernes. A l'égard de *si re fa la*, on pourroit le déduire de *sol si re fa sol la*, 12, 15, 18, 21, 24, 27; on peut aussi le tirer, & plus naturellement de la progression impaire... *sol re si fa la ut re* ✻, 3, 9, 15, 21, 27, 33, 39, ou 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13; parce qu'on a par le même moyen les quatre accords partiels employés dans le mode d'*ut*, ou dans le mineur de *la*; 1°. *re si fa la*, ou *re fa la si*, ou *si re fa la*; 2°. *re fa la ut* 3°. *fa la ut*, 4°. *fa la ut re* ✻... Pour l'accord *sol* ✻ *si re fa*, je le réserve, et j'en fais l'accord de triton avec tierce-mineure, *re fa sol* ✻ *si*, tiré de l'accord *re fa la si*, 9, 11, 13, 15, colonne I, I. Si on me demande pourquoi on suppose sous cet accord, tantôt le *mi*, tantôt le *la*, je réponds qu'on peut même les supposer tous deux à la fois. On ne fera que compléter au grave sa progression..... *mi la re fa la si*, 5, 7, 9, 11, 13, 15, même colonne. Cette solution me paroît claire comme le jour. L'accord *fa la si re* ✻ est la suite de la même progression, 11, 13, 15, 17, 19, dont on a ôté *ut* ✻ 17.

Formons maintenant tous les groupes harmoniques, correspondans aux accords employés dans l'harmonie moderne, c'est le moyen le plus facile, pour trouver l'accord primitif & *fondamental*, qui les renferme tous.

Accords parfaits. Des expériences 8e. et 9e. de mon article *Basse Fond.*, n°. 1. il s'ensuit évidemment qu'il y a deux espèces d'harmonies consonnantes; l'une pour le tems fort, l'autre pour le tems foible. La première, (8e. Expérience) agréable, forte et résolutive produit des repos parfaits à la fin des phrases; la seconde, (9e. Expérience) triste, foible & suspensive, précédant immédiatement le repos, le provoque & le fait désirer; placée dans un tems fort, elle n'y produit qu'une suspension de repos, ou ce qui est le même, une cadence évitée. La première peut être placée dans un tems foible; mais elle ne peut, de sa nature, servir, à en déterminer l'espèce, *sol si re* ne fait désirer *sol ut mi*, & conséquemment n'indique un tems foible, que lorsque l'oreille est préocupée du mode d'*ut*. Mais si vous commencez une phrase par l'accord *sol si re*, vous ne pouvez déterminer son tems à être fort ou foible, que par le moyen de l'accord suivant. Faites suivre *sol si re* par *sol ut mi*, le premier tems est foible, et le second est fort; faites-le suivre par *fa* ✻ *si re*, le premier est fort, le second est foible, dans quelqu'espèce de mesure que l'on suppose ces deux accords.

L'accord de la 8e. Expérience produit donc, de sa nature un repos, & celui de la neuvième, une suspension de repo. Mais ce dernier, séparément considéré ne renferme pas plus de dissonances que le premier. Les groupes tirés du premier, forment les accords parfaits modernes; ceux du second n'ont pas encore été convenablement classés, parce qu'on ignoroit le principe harmonique de leur formation.

Qu'est-ce donc qu'un accord parfait *majeur*, (car en faveur des modernes, il faut en distinguer ce deux espèces) ? C'est un groupe de sons, dont les rapports font partie de la progression arithmétique des nombres naturels 1, 2, 3, 4.... &c. Les accords les plus parfaits sont formés par les harmoniques les plus graves, & terminés par les extrêmes les plus connsonans. Tels sont les accords F, G, & J. Le *la* des modernes n'étant point harmonique, ne peut entrer dans l'accord parfait. *Onzième expérience, même article.* Ils ne peuvent donc employer l'accord J dans sa totalité; ils sont obligés d'en retrancher le quatrième son. Mais ils l'emploient sous la forme d'accord de *sixte ajoutée ut mi sol la*, qu'ils regardent comme consonnant & non comme parfait; c'est-à-dire, qu'ils ne l'astreignent ni à la préparation, ni à la salvation; mais qu'ils n'osent le placer à la fin d'une phrase, à cause de l'altération du *la* de leur gamme, qui fait une seconde sur le *sol*, & par conséquent, une dissonnance. Ainsi, leur accord parfait est mutilé, & leur accord de *sixte ajoutée*, altéré & dissonnant.

Les formules B & C, représentent l'accompagnement au grave de ces deux accords.

D, est la formule de l'harmonie du Cornet. (Voyez *Cornet.*)

E, représente l'un des accords de l'harmonie grecque,

que, conférée dans la musique latine, jusques au tems de l'introduction des orgues en France. (Voyez mon art. *Accords.*)

H & M, (en retranchant le *ju* du dernier) représentent l'accord de *sixte-quarte*, & l'accord de *sixte* qui sont des faces, & non des renversemens de l'accord parfait I. Car *ut mi sol*, 4 . 5, 6, a des rapports moins simples que *sol ut mi*, 3, 4 . 5; pour quelle raison *sol ut mi* seroit-il donc plutôt renversé de *ut mi sol* que *ut mi sol* de *sol ut mi?* A l'égard de *mi sol ut*, tiré de *mi sol ju ut*; ce n'est, comme tous les accords B, C, D . . . ., qu'un groupe harmonique, tiré de l'accord A, de la 8^e. expérience. Je ne vois point là de renversement.

Accords parfaits mineurs. L'accord impair *re si mi* ✱ *ta* ✱ *ut* ‡, 9, 15, 21, 27, 33, ou, en divisant tout par trois, 3, 5, 7, 9, 11, (p.) & en notes modernes, *re si fa la ut*, ou simplement, *si fa la ut*, se résout sur l'accord parfait J, dont il faut retrancher le *sol*, n'y ayant aucun son du premier accord qui se résolve sur lui. Donc on a cette salvation, *si fa la ut*, *ut mi la ut.* De même l'accord impair, *mi* ✱ *ta* ✱ *ut* ‡ *re* ✱, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13, (*r*) se résout sur l'accord L, dont il faut, pour la même raison retrancher le *sol* et le *re*; donc on a cette salvation, *mi* ✱ *ta* ✱ *ut* ‡ *ré*, ou en notes modernes, *fa la ut re* ✱ ou *fa la ut mi*, *mi la ut mi*; Voyez Table de la génération harmonique, colonne III & IV. Voilà l'origine de l'accord parfait mineur. Or qu'est-ce que l'accord *ut mi la ut*, ou *mi la ut mi?* est-ce autre chose que l'accord parfait majeur d'*ut* dont on a retranché le *sol?* Est-il donc étonnant qu'on trouve cet accord consonnant? mais est-ce comme accord parfait mineur qu'il l'est? Autre conséquence, tirée de cette salvation. Le plus sensible de tous les harmoniques d'un corps sonore, c'est sa douzième. En regardant cet accord comme parfait, on a donc du regarder comme *fondamental* le son qui porte une douzième ou une quinte. On a donc pris le *la* pour *fondamental*; mais le rapport de la quinte est de 2 à 3; & celui de *ju* au *mi*, est de 7 à 10; donc *mi* n'est pas la quinte de *la*; donc l'accord *la ut mi* n'est pas un accord *fondamental*. Troisième conséquence. La gamme moderne ne renferme que trois accords mineurs, *re fa la*, *mi sol si* & *la ut mi.* Quel doit être de ces trois accords le relatif de l'accord parfait majeur? Il semble que ce devroit être l'accord *mi sol si*, car la tierce d'un mode est une corde plus essentielle que la sixte. Cependant on a toujours regardé l'accord mineur de la sixte, comme relatif de l'accord parfait majeur de la tonique. Pourquoi cela? C'est qu'en effet l'accord mineur de la sixte est un véritable accord parfait majeur de la tonique, duquel on a retranché la quinte. Or le son grave de la quinte ou de la douzième est le son *fondamental* d'un accord parfait majeur. Donc *ut* est le son *fondamental* de l'accord *mi la ut mi*, dérivé de *mi sol la ut mi*; donc l'accord mineur de la sixte n'est point un accord *fondamental.* Il en est de même des accords *la re fa* & *re fa ta*, 7, 9, 11 & 9, 11, 13; tirés de la progression impaire *ut sol mi*... 1, 3. 5, *&c.* (V) dont le son *fondamental* est *ut* 1; de ces quatre accords, *la re fa*; *re fa ta*; *mi sol si* & *mi la ut*, le dernier est le seul qui ne renferme aucun son dissonant avec l'harmonie d'*ut*; le *la* faisant partie de l'accord parfait *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8; donc on a du prendre pour relatif de l'accord de tonique, l'accord mineur de la sixte.

A 1 & B 1, sont les formules de l'accord parfait mineur de la seconde note de la gamme. Mais ces deux accords n'ont pas plus de quinte que l'accord *la ut mi*, puisque dans *la re fa*, 7, 9 11, & dans *re fa ta*, 9, 11, 13; il est impossible de trouver le rapport de deux à trois. L'accord *mi sol si* n'est point un accord mineur du mode d'*ut*; c'est un simple dérivé de l'accord de septième *ut mi sol si.* Les accords mineurs, proprement dits, c'est-à-dire, ceux de la seconde & de la sixième note de la gamme, n'ont donc point de quinte; donc ils ne méritent point le noms d'accords parfaits.

Accords de sixte. Savoir: 1°. de *sixte*, 2°. de *sixte-quarte*; 3°. de *sixte ajoutée*; 4°. de *petite sixte ajoutée*; 5°. de *petite sixte majeure*; 6°. de *petite sixte-mineure*; 7°. de *sixte sensible & fausse-quinte*; 8°. de *sixte dissonnante*; 9°. de *sixte italienne*; 10°. de *sixte françoise.*

1°. & 2°. Les deux premiers sont des faces de l'accord parfait. (M, H,)

3°. L'accord de *sixte ajoutée* est un véritable accord parfait, dont la sixte est altérée par le tempérament moderne. (J).

4°. Donc la *petite sixte ajoutée*, qui est la deuxième face de cet accord, est une face de l'accord parfait, qui ne differe de l'accord de *sixte*, que par l'addition, ou plutôt par l'altération de la sixte *mi sol ut*, *mi sol la ut.* (M)

5°. *Petite sixte majeure*; en *ut*: *re fa sol si*, & harmoniquement *re mi* ✱ *sol ta* ✱ *si*, (j.) 18, 21, 24, 27, 30, ou 6, 7, 8, 9, 10. On en retranche dans la pratique, le *ta* ✱, ou *la*, pour éviter les deux secondes consécutives *sol la*, & *la si.* Cet accord a les mêmes rapports que celui de sixte-quarte, *sol la ut mi*, ou *sol la ut re mi*, 6, 7. 8. 9, 10, parce que le *mi* ✱ 21, fait le même intervalle avec le *sol* 12, de l'accord *sol si re fa*, que le *la* harmonique 7, avec l'ut 4. dans l'accord parfait *ut mi sol la.* Lorsque dans l'accord *re fa sol la si*, 6. 7, 8, 9, 10, on en retranche le *sol*, au lieu du *la*; on a l'accord *re fa la si*, de *grande sixte*, en mineur. (j)

6°. *Petite sixte-mineure*, *la ut re fa*, 7, 8, 9. 11; troisième face de l'accord de septième sur la seconde

note de la gamme. C'eſt un accord impair, altéré par un nombre pair *ut* 8....

7°. *Sixte sensible avec fauſſe-quinte. Si re fa ſol* ✻ quatrième face exharmonique de l'accord de *triton avec sixte sensible, re fa sol si*, & harmoniquement *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Dans la pratique, toutes les faces de cet accord ſont à peu près également harmonieuſes. Dans le ſyſtême harmonique, il n'y a que la première face *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Il en eſt de même de tous les accords impairs.

Ainſi l'accord de ſixte ſenſible, avec fauſſe-quinte, n'a point d'homologue dans le ſyſtême de la nature. Mais eſt-il bien certain qu'il ſoit employé dans le ſyſtême moderne? C'eſt-à-dire, qu'on pratique cette ſalvation; *ſi re fa ſol* ✻, *ut re fa la?* de quelque manière que ſoit amenée cette ſucceſſion, elle doit toujours être fort déſagréable. (Voyez *la Table de la gén. harm.*, *col.* I & II.)

8°. *Sixte diſſonante.* Il y en a de trois espèces. 1°. l'accord de *grande ſixte*; *fa la ut re.* Rameau ne ſavoit ſi cet accord eſt primitif, ou s'il eſt renverſé de *re fa la ut.* M. Dalembert, *élémens de muſique*, p. 80 & M. Rouſſier, *Traité des Accords*, p. 63, le regardant, non-ſeulement comme direct & primitif, mais comme *fondamental*; c'eſt-à dire qu'ils regardent la ſous-dominante, le *fa*, comme ſa note *fondamentale.* Rouſſeau accorde excluſivement cette prérogative à *re fa la ut.* Pour moi, je fais dériver *fa la ut re*, de l'accord impair, *re ſi mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡; 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11 (o) & en notes modernes, *re ſi fa la ut*, dont on a retranché le *ſi*, & dont le *fondamental* eſt *ſol* 3, premier terme de la ſérie (l); *ſol re ſi mi* ✻ .... &c. laquelle eſt formée de tous les termes impairs de l'accord (a); & je dis que *fa la ut re* eſt un faux accord, caloué mal à propos ſur l'accord de ſixte ajoutée, *ut mi ſol la*; & probablement au mode de *fa.* On voit, par l'origine que j'aſſigne à cet accord, 1°. qu'il ne peut convenir à la ſous-dominante, puiſque *mi* ✻ n'eſt point ſous-dominante du mode d'*ut*, mais tierce ſuperflue. 2°. Que *fa la ut*, employé dans le mode d'*ut*, n'eſt point un accord parfait majeur, puiſqu'il n'a ni tierce-majeure, ni quinte. Car la tierce de *mi* ✻ 21 eſt $\frac{105}{4}$ & non pas 27; & la quinte de 21 eſt $\frac{63}{2}$ & non pas 33. 3°. Que *fa la ut* peut indifféremment ſuivre ou précéder *ſol ſi re* par un mouvement *fondamental* d'octave: (Voyez mon article *Basse-Fondam*, n°: 11, & la table de la génération harmonique, colonne III & VI; ou VI & III) ce qui ne contredit point cette règle générale: *que ceux accords parfaits majeurs ne peuvent ſe ſuccéder diatoniquement*; puiſque l'accord *fa la ut*, 21, 27. 33, n'eſt point un accord parfait majeur, & que le *mi* ✻ ne fait pas un intervalle diatonique avec *ſol*, mais une petite tierce dans le rapport de 21 à 24 ou de 7 à 8.... 2°. L'accord *re fa la ſi*, *grande ſixte* en mineur, dont la formule harmonique eſt *re fa ta ſi*, 9, 11, 13, 15, (C 1.) accord impair, qui ſe réſout par un mouvement aſcendant d'octave, harmoniquement ſur *mi ſol la ut*, 10, 12, 14, 16, & dans la pratique, ſur *mi la ut*; la raiſon de cette différence eſt que le *fa* harmonique doit ſe réſoudre ſur le *ſol*, avec lequel il fait un moindre intervalle qu'avec le *mi*, & que le *fa* moderne doit tomber ſur le *mi*, par la raiſon contraire. Qu'on jette ſeulement un coup-d'œil ſur la colonne I, de la génération harmonique, & l'on verra, ſans calcul, que tous les intervalles vont graduellement en diminuant du grave à l'aigu; exemple, octave, quinte, quarte, tierce-majeure, tierce-mineure, &c. Donc... &c... On peut auſſi dériver cet accord *re fa la ſi*, de l'accord de petite ſixte-majeure *re fa ſol la ſi*, 18, 21, 24, 27, 30; ou 6, 7, 8, 9, 10, dont on a retranché le *ſol.* (Vide *ſuprà.*) 3°. L'accord de *ſixte*, *ſur la dominante*, *ſol ſi re mi.* C'eſt un accord mixte, compoſé de l'harmonie de *ſol* & de l'harmonie d'*ut* 1. (z) J'en ai expliqué plus haut l'origine.

9°. *Sixte ſuperflue.* Il y en a de deux eſpèces; l'une qu'on nomme *Sixte italienne*; l'autre qu'on pourroit appeller *Sixte-Françoiſe*; ne fut-ce que parce qu'un françois en a le premier découvert l'origine harmonique. La ſixte italienne, *fa la ſi re* ✻, eſt un accord impair *fa ta ſi ut* ✻ *re* ✻, 11, 13, 15, 17, 19, (D 1) qui ſe réſout harmoniquement ſur *ſol ſi ut re mi*, & dans la pratique, ſur *mi la ut mi*, à cauſe de la différence des deux *fa.* Retranchez l'*ut* ✻ du premier accord, la ſalvation harmonique ſera *fa la ſi re* ✻; *ſol la ut mi*, la ſalvation moderne, *fa la ſi re* ✻, *mi la ut mi.* (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV, p. 148, 149.)

10°. L'accord de *ſixte françoiſe*, *fa la ut re* ✻, dérive de l'accord impair *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13 (*r*) en notes modernes, *fa la ut re* ✻, car le *re* ✻ 39, étant moyen arithmétique entre *re* ✻, 38 & *mi* 40 peut être dans la pratique indifféremment pris pour l'un ou pour l'autre. Cet accord ſe réſout harmoniquement comme chez les modernes, ſur *mi la ut mi*, par un mouvement *fondamental* de quarte *ſol ut. Table de la génér. harmon. col. III & IV.*

Je paſſe ſous ſilence deux renverſemens de l'accord de neuvième, qu'on trouve dans la table des accords de Rouſſeau; dont le premier eſt appelé *ſeptième & ſixte*; l'autre *ſixte-quinte & quarte.* Ce ſont des accords de ſyſtême & de théorie, mais qui doivent être proſcrits dans la pratique. M. l'abbé Rouſſier a très-judicieuſement obſervé, *Traité des Accords*, p. 56 (20), que jamais la note par ſuppoſition, ni ſon octave, ne doivent être portées à l'aigu. Rouſſeau n'avoit pas lu cette obſervation.

Accords de ſeptième. Chaque note de la gamme porte le ſien propre. La ſeptième de ces accords

est majeure dans ceux de la tonique & de la sous-dominante, mineure dans tous les autres : elles est diminuée dans celui que porte la quinte superflue.

1°. *Accord sensible ou dominant. Sol si re fa.* Les rapports de l'accord parfait harmonique d'*ut* 1, *ut mi sol* 7*b*, sont, 4, 5, 6, 7. Donc ceux de l'accord parfait harmonique de *sol* 3 doivent être trois fois 4, 5, 6, 7, ou 12, 15, 18, 21. Or le *mi* de la gamme chromatique égale 20, le *fa* harmonique égale 22. Donc le quatrième terme de l'accord parfait harmonique de *sol* 3 est moyen arithmétique entre *mi* & *fa*; donc ce doit être un *mi* ✻. Donc l'accord parfait de *sol* est *sol si re mi* ✻, 12, 15, 18, 21, ou 4, 5, 6, 7; & dans la pratique, *sol si re fa*. (d) Donc *sol si re fa* est un accord parfait qui n'est dissonant que par tempérament. Le *fa* moderne égale $\frac{64}{3}$, le *mi* ✻ égale 21 ou $\frac{63}{3}$. Donc le *mi* ✻ ne diffère du *fa* moderne que d'un soixante-quatrième, au lieu qu'il diffère du *mi* 20 d'un vingt-unième. Donc il approche trois fois plus du *fa* que du *mi*. Donc 1° l'accord *sol si re mi* est trois fois moins consonnant que l'accord *sol si re fa*. Cependant le premier fait la sixte ajoutée sur *sol*; c'est-à-dire, qu'il représente l'accord parfait majeur de *sol*, dans le système moderne, au lieu que *sol si re fa* n'est employé que comme dissonant, ou du moins comme accord du tems foible. Mais *sol si re fa* est, au tempérament près, un accord aussi consonnant que *sol si re*, & plus consonnant que *sol si re mi*. Donc 2°. la véritable forme de l'accord de *sixte-ajoutée* sur *ut* devroit être dans le système moderne *ut mi sol si b*; & non pas *ut mi sol la*; car la sixte-ajoutée & l'accord sensible ayant les mêmes rapports, doivent être composés des mêmes intervalles. Mais tous les accords de sixte & de septième, portés par les notes de la gamme diatonique moderne, n'étant composés que de sons tirés de cette gamme, on n'a pas cru devoir employer un *si b* sur l'accord de sixte de la diatonique. Mais si ces notes appartiennent toutes à la gamme diatonique moderne, il n'en est pas ainsi de la gamme diatonique naturelle ou harmonique. Car le *mi* ✻ 21 de l'accord dominant *sol si re mi* ✻ appartient évidemment à la gamme chromatique. (*Voyez* cette gamme dans la table de la génération harmonique, colonne I, depuis le 16^e^. degré, jusqu'au 32^e^.) Il y a même des accords, tel que celui de la sous-dominante, qui n'ont aucun son diatonique.

2°. *Accord de septième* de la sutonique *re fa la ut*. C'est encore un dérivé de l'harmonie de *sol*. *Re si mi* ✻ *la* ✻ *ut* ‡ 9, 15, 21, 27, 33, ou 3, 5, 7, 9, 11. (o) C'est un accord impair, dont on a retranché le *si*, parce qu'il se résout comme le *re* sur *ut*. (Voyez la table de la génération harmonique, colonne III & IV.) Lorsqu'on retranche le *re*, au lieu du *si*, on a un accord impair, *si fa la ut*, 15, 21, 27, 33, ou 5, 7, 9, 11, imaginé par M. L. Roussier, mais d'après des principes moins simples que l'origine que je lui assigne dans cet article. *Re si fa la ut*, ou *re fa la ut* est donc un accord direct, mais non *fondamental*, dont l'accord de grande sixte est un renversement dur, & contre les règles qui les proscrivent dans les accords impairs.

3°. *Accord de septième majeure*. Sur la sous-dominante *fa la ut mi*. Cet accord est précisément composé des mêmes intervalles que l'accord *ut mi sol si* cependant il n'a ni les mêmes rapports harmoniques, ni la même salvation. L'accord *fa la ut mi* se résout sur l'accord *mi la ut mi*; donc il a pour forme le harmonique *mi* ✻ *la* ✻ *ut* ‡ *re* ✻, 21, 27, 33, 39, ou 7, 9, 11, 13; qui a la même salvation. (r) (*Voyez* la table de génération harmonique, colonne III & IV.) Cet accord est donc le même que l'accord précédent, *re si fa la ut mi*, dont les deux termes les plus graves sont retranchés. Il est aussi le même que l'accord que j'ai appelé de *si re-françoise*; car le *re* ✻ 39, peut être indifféremment pris dans le système moderne par un *re* ✻ 38 ou pour *mi* 4. Ces deux accords ont d'ailleurs la même salvation.

4°. *Accord de septième avec fausse quinte. Si re fa la.* Il ne peut être un renversement de l'accord impair *re fa la si*, 9, 11, 13. 15, puisque les accords impairs n'en souffrent point. Mais il dérive ou de l'accord impair, *re si mi* ✻ *la* ✻ (o) ou l'accord naturel, *si re mi* ✻ *sol la* ✻, 15, 18, 21, 24. 27, ou 5, 6, 7, 8, 9; i) en notes modernes, *si re fa sol la*, dont on a retranché le *sol*, pour éviter les deux secondes de suite. La salvation de cet accord confirme l'origine que je lui assigne ici; car dans la pratique, il se résout sur l'accord *ut mi la*. (*Voyez* la table de la génération harmonique, colonne III, & IV) S'il dérivoit de l'accord *re fa la si*, le *fa* se résoudroit sur le *sol*. *Re fa la si*, *mi sol la ut*, colonne I & II.

5°. *Accord de septième majeure sur la tonique. ut mi sol si* 8, 10, 12, 15. Il se résout sur *ut mi sol ut*. Il n'a donc rien de commun avec l'accord de septième, sur la sous-dominante, auquel il ne ressemble qu'en vertu du tempérament moderne. *Ut mi sol si* est un accord pair, altéré par un terme impair. C'est l'accord *ut mi sol la si*, (U) dont on retranche le *la*, comme dans tous les accords de cette espèce; c'est-à dire, Q, R, S, T, U; parce que ce *la* 14, étant dissonnant par tempéramment, il y auroit deux dissonances dans ces accords. On pourroit encore, à toute force, le dériver de l'accord mixte *sol si re*, sous lequel on fait sonner les sons *ut* & *mi*. Dans les deux cas, il a la même salvation & le même son *fondamental*.

6°. L'accord de *septième sur la médiante* est un véritable accord mixte, *sol si re*, sous lequel on fait entendre la tonique. (f 1.)

Nota. Qu'il ne faut pas prendre à la rigueur le terme *mixte* appliqué aux accords, attendu que le mélange n'est qu'apparent. Strictement parlant,

un accord mixte est un accord dissonant, pair ou impair, de la progression duquel le son *fondamental* ne fait point partie. Par exemple, *sol si re*, 12, 15, 18, appartient à la progression 3, 6, 9, 12 &c; mais cette cette progression, qui est celle de la troisième colonne, (*Tabl. de la génération harmonique*) est aussi contenue dans la première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. Donc on peut prendre l'accord *sol si re* dans la première comme dans la troisième colonne. Si on le prend dans la première; *ut* sera le son *fondamental* de l'accord *sol si re*; donc on pourra altérer l'accord *sol si re*, par un *ut*, un *mi*, un *la*, ou par tout autre son de la première colonne. Mais on ne peut pas dire que *sol si re* a été transporté de la troisième colonne à la première; ni le *mi* de l'accord *mi sol si re* de la première à la troisième, car ces colonnes sont éloignées d'une douzième. Or la basse *fondamentale* ne peut pas licitement faire un saut de douzième, & dans le cas où elle le feroit, il seroit très-difficile, peut-être impossible de distinguer le tems fort du tems foible. (Voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. III.)

7°. Accord de *septième* sur la sixte, *la ut mi sol*. M. L. Roussier dans sa carte des accords (voyez son *Traité des accords*), le regarde comme direct et *fondamental*. J'ai démontré qu'aucun accord mineur, ne peut être *fondamental*: il est aussi facile de démontrer qu'il n'est qu'un renversement. Deux caractères distinguent principalement un accord direct d'un renversement. 1°. Sa forme progressive arithmétique. 2°. Sa consonnance. Or, l'accord *ut mi sol la* est dans la forme progressive. 4, 5, 6, 7: l'accord *la ut mi sol*, 7, 8, 10, 12 présente une progression moins simple et altérée par le premier terme 7; l'accord de sixte ajoutée *ut mi sol la*, est traité comme consonnant par tous les harmonistes; l'accord *la ut mi sol* est sujet à la préparation & à la salvation, comme tous les accords de *simple-septième*. Donc &c.

8°. Accord de *septième diminuée sol* ✲ *si re fa*. Les Théoriciens le regardent comme un accord direct, dérivé par *emprunt* ou *substitution* de l'accord sensible *mi sol* ✲ *si re fa*. Mais l'harmonie de *mi* ne comporte point de *fa* naturel; car *mi* égale 5; voyez la cinquième colonne de la *table de la génération harmonique*. Donc 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, voilà ses harmoniques. Or, 45 égale 5 fois 9, donc la note qui répond à ce nombre est tierce majeure de *re*, donc c'est un *fa* ✲. Les quatre faces de l'accord *sol* ✲ *si re fa*, sont traitées dans la pratique, comme accord de sixte sensible avec fausse-quinte *re fa sol* ✲ *si*. Or, quelle est la salvation de ce dernier accord? *mi la ut*. Il est vrai que dans le systême naturel l'accord *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15 se sauve sur *mi sol la ut*, parce que le *fa harmonique* se résout sur le *sol*; mais dans la pratique il doit se sauver sur le *mi*, parce que le *fa* moderne en est plus près que du *sol*. Donc on peut supposer que l'accord *re fa ta si* se doit résoudre dans la pratique sur *mi la ut*; c'est-à-dire, sur l'accord de sixte-quarte en mineur. Or, la salvation des faces de l'accord de septième diminuée se fait toujours, ou le plus fréquemment, sur l'accord de sixte-quarte en mineur. Donc on regarde chacune de ses faces comme accord de sixte-sensible avec fausse-quinte, *re fa sol* ✲ *si*, ou *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15; (C1.) Le *ta* 26 est moyen proportionnel entre *sol* 25 & *la* 27, donc il peut être représenté dans le systême moderne par l'un ou par l'autre. Donc l'accord de sixte-sensible avec fausse quinte est harmoniquement le même accord, que l'accord de grande sixte en mineur. *Re fa sol* ✲ *si*, *re fa la si*; c'est toujours l'accord *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15; même rapport, même salvation. Donc identité d'accords.

Accords pairs dissonnans. (Q, R, S, T, U.) Voyez dans mon article *accords*, *accords par suspension.* Il faut dans la pratique retrancher le *la* 14 de toutes ces formules harmoniques, N, O, P, &c. à cause de son altération. On retranche aussi l'une des notes adjacentes à la dissonnance, ordinairement celle qui fait avec elle le moindre intervalle On voit par ces formules harmoniques, 1°. que la seule transposition d'un son à l'octave rend dissonnant un accord consonnant. Exemple: *ut mi sol la*, 4, 5, 6, 7; accord consonnant. *La ut mi sol*; 7, 8, 10, 12; accord pair dissonnant. 2°. Qu'il y a sur la tonique deux accords de sixtes, l'un *ut mi sol la*, 4, 5, 6, 7 consonnant; l'autre, *ut mi sol ta*, 8, 10, 12, 13, pair-dissonnant.

Lorsque le *re* de l'accord R, & le *fa* de l'accord S, sont portés à l'octave, il en résulte un accord de *neuvième ut sol ut re*, & un de *onzième*, *ut sol ut fa*, ou de *neuvième et onzième ut sol ut re fa.* On retranche ordinairement l'*ut* grave de ce dernier.

(Q) *La ut mi sol.* Accord de *septième.*

(R) *Ut re sol ut.* Accord de *seconde.*

(S) *Ut fa sol ut.* Accord de *quatrième*, & non pas de *quarte.* La quarte *sol ut*, 3, 4, est une consonnance La quatrième harmonique *ut fa*, 8, 11, est un intervalle tres-dissonnant.

(T) *Ut mi sol la* 13; accord de *sixte dissonnante*; pour la distinguer de la sixte ajoutée qui est consonnante.

(U) *Ut mi sol si.* Accord de *septième majeure*, qui ne peut jamais être regardée comme accord *par supposition.* Car la supposition est une dissonnance ajoutée au-dessous d'un accord consonnant ou progressif. *Mi sol si* dans le mode d'*ut*, n'est ni l'un ni l'autre.

Accords par supposition. Voyez-en la notice dans mon article *accords.* J'ajouterai seulement ici que tout accord de onzième ou de neuvième, n'est pas toujours formé par supposition. Vainement, par exemple, la chercheroit-on dans les formules de ces accords, données par Rousseau dans sa table. 1°. L'accord *fa la ut mi sol* n'est ni harmonique, ni par supposition. un accord mixte est un accord dissonant pair ou impair

Sa véritable formule est *mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ‡ *re* ✻ *fa* ‡, 21, 27, 33, 39, 45, ou 7, 9, 11, 13, 15. En notes modernes, *fa la ut mi fa* ✻. C'est un accord impair, qui se résout sur l'accord *la ut mi fa* ✻; salvation désagréable. Pour l'éviter, on retranche le *fa* auquel on substitue le *sol*; ce qui donne la salvation; *fa la ut mi sol; la ut mi sol*. (Table de la génération harmonique, colonnes III & IV); mais cet accord de neuvième est si peu harmonieux, qu'on ne l'emploie jamais sans en retrancher plusieurs sons. Donc sa forme n'est pas régulière; ainsi de ces deux accords *fa la ut mi fa* ✻; *fa la ut mi sol*, l'un a une harmonie, l'autre une salvation insupportables: d'ailleurs dans un accord impair, aucun son n'est censé placé par supposition. Donc cette formule est mal choisie. *Mi sol si re fa convenoit beaucoup mieux;* car le *mi* ne faisant point partie de l'harmonie d'*ut*, est nécessairement supposé. Enfin un accord impair n'est pas susceptible de renversemens. Donc l'accord *fa la ut mi*, ou *fa la ut mi fa* ✻, ou *fa la ut mi sol*, n'en doit point avoir.

2°. Il faut en dire autant de son accord de *onzième re la ut mi sol*; auquel on ne peut raisonnablement assigner que l'une de ces deux formules, *re si mi* ✻ *ta* ✻ *ut* ✻ *re* ‡ *sol*, 9, 15, 21, 27, 33, 39, 48; ou plutôt *ut sol mi la re*, 1, 3, 5, 7, 9, (X) dont les dérivés sont *sol mi la re*, (Y), 3, 5, 7, 9, ou simplement *sol la re*, 3, 7, 9, en retranchant le *mi*. Ces deux formules *re si fa la ut mi sol* & *ut sol mi la re*, étant des accords impairs, n'admettent aucun renversement, mais seulement des retranchemens. L'accord *mi sol si re fa ta*, est une formule *de onzième par supposition*.

3°. Accord de *quinte superflue*. Voyez mon article *basse fondamentale*, N°. IV, page 148.

4°. Accord de *septième superflue*. Voyez *accords par supposition*, dans mon article *accords*.

5°. Accord de *septième superflue & sixte mineure*. C'est un accord formé à l'imitation du précédent. Les Théoriciens modernes, regardent l'accord de *septième diminuée*, comme un retranchement de l'accord sensible du mode de *la*, c'est-à-dire de *mi sol* ✻ *si re fa*. Or de même que sous l'accord sensible en *ut*, on peut supposer la tonique *ut sol si re fa*; de même, ont-ils dit, on peut mettre en *la*, la tonique sous l'accord *sol* ✻ *si re fa* dérivé de *mi sol* ✻ *si re fa*. Mais il s'agit de démontrer que cette combinaison est harmonique; cela est facile. L'accord *sol* ✻ *si re fa*, est un renversement de l'accord *re fa sol* ✻ *si*, harmoniquement *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15. Quel est le terme immédiatement adjacent au grave de cet accord? c'est le *la* 7. Donc l'accord *re fa ta si*, ou *re fa sol* ✻ *si*, 9, 11, 13, 15, n'est qu'un extrait de l'accord *la re fa ta si*, ou *la re fa sol* ✻ *si*; 7, 9, 11, 13, 15. Or, cet accord *la re fa ta si*, 7, 9, 11, 13, 15 est un accord impair; donc 1°. il ne souffre point de renversement. Donc 2°. ce n'est point un accord par supposition, puisque tous les termes en appartiennent à la même progression & à la même harmonie.

Accords mixtes. J'en ai déja dit assez sur l'origine de ces sortes d'accords. Les accords impairs n'ayant qu'une consonnance foible & peu harmonieuse, ne doivent être altérés que le moins qu'il est possible, soit par le tempérament, soit par le renversement, soit par l'intercalation des différences. A proprement parler, on ne peut former des accords mixtes qu'avec les accords naturels ou pairs tirés des harmonies de *mi* & de *sol*, parmi lesquels on peut intercaler quelques sons tirés des harmonies d'*ut* leur générateur commun.

Accords impairs dissonnans. (H 1, J 1.) Accords peu harmonieux, qu'on doit éviter dans la pratique autant qu'il est possible.

Voilà les principaux accords du systême moderne, dont tous les autres ne doivent être regardés que comme des retranchemens, des dérivés, ou des complémens, & dont il est facile de trouver la formule harmonique dans la table ou au moyen de la table qu'on trouvera *pl. de mus. fig.* 160.

Toutes les formules de B à M sont tirées de la formule A. Toutes celles de Q à U sont tirées de la formule N. Celles de X à D 1 sont tirées de la formule V. Celles de H 1 à J 1 sont tirées de la formule E 1. Celles de U à Z, sont tirées de la formule S. Celles de D 1 à G 1, sont tirées de la formule B 1. Mais les formules N, V, E 1, S, B 1, sont toutes contenues dans la formule A; donc tous les accords dérivés de ces formules sont contenus dans la formule A, qui représente l'harmonie d'*ut*. Donc tous les accords ci-dessus mentionnés, sont des dérivés de l'harmonie d'*ut*; c'est-à-dire de l'accord naturel d'*ut*.

Par la même raison tous les accords de b à z, font partie de la formule a qui représente l'harmonie de *sol*, ou l'accord naturel de *sol*.

Item a 1 représente l'harmonie, c'est-à-dire l'accord naturel de *mi*.

Or, il n'y a pas un accord moderne qui ne puisse être représenté par une de ces formules. Donc tous les accords employés dans le mode d'*ut*, dérivent des trois accords naturels d'*ut*, de *mi* & de *sol*. Donc ces trois accords sont *fondamentaux* par rapport à tous les autres.

Mais ces trois accords n'ont qu'une même forme harmonique, qui est la progression arithmétique des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Or, un accord dans cette forme est ce que j'appelle par contraction *accord naturel*. Donc tous les accords dérivent de l'accord naturel.

III. *Son fondamental.* Les séries A, N, V, E 1, s, b 1, sont toutes partie de la série A. Donc le pre-

mier terme de chacune de ces séries est nécessairement le premier terme de la série A. Or, le premier terme de cette série en est le son *fondamental*. Donc *ut* 1, premier terme de cette série, est le son *fondamental* de tous les accords des séries A, N, V, E 1, s, b 1.

Donc par la même raison, *sol* 3 premier terme de la formule a, est le son fondamental de tous les accords contenus dans les formules, depuis a jusqu'à r. Il est clair que *mi* 5 est le son *fondamental* de a 1. Donc *ut*, *sol*, *mi*, sont les trois seuls sons *fondamentaux* des accords modernes.

Cette théorie est simple, générale & incontestable. Rameau l'avoit touchée au doigt. Mais il n'avoit pas assez pressé le principe pour en déduire toutes les conséquences. « La proportion harmonique avoit-il » dit, *préface de la génération harmonique*, la propor- » tion harmonique peut bien être regardée comme un » principe en musique, mais non pas comme le pre- » mier de tous; elle n'y existe qu'à la faveur des » différens sons qu'on distingue dans la résonnance » d'un corps sonore; & ceux-ci n'y existent qu'à la » faveur du son de la totalité de ce même corps: donc » ce dernier son en est le principe *fondamental*; & » c'est de là, qu'il falloit absolument partir. » Sans doute. Il ne falloit donc pas descendre, comme il a fait, au-dessous de ce son *fondamental*, & chercher dans le frémissement des cordes plus graves que le corps sonore, des sons *fondamentaux* par rapport au *fondamental* lui-même. C'étoit s'exposer à un progrès sans fin des sons graves, qui l'éloignoient à l'infini du son *fondamental* trouvé, & qui lui en rendoient la découverte absolument inutile.

IV. *Basse fondamentale.* Voyez mon article *basse fondamentale.*

V. *Mouvemens fondamentaux.* « J'ai senti, dit Ra- » meau, (*loc. cit.*, p. 223.) dès l'âge de sept à huit » ans, que le triton devoit être sauvé de la sixte, & je m'en suis fait une règle. » Je n'examine point ici s'il a bien senti; mais quand cela seroit, sa règle n'exprime qu'un des cas de la salvation, & il y en a plusieurs. Pour éviter toute discussion, prenons l'accord de petite sixte majeure. *Re fa sol si* ou *ré mi* ✻ *sol si*, se résout certainement sur *ut sol ut*. Voyez dans la *table de la génération harmonique*, col. III & IV. Mais dans quel cas? lors seulement que la basse *fondamentale* fait un mouvement de quarte en montant; lorsqu'elle descend de quinte, tous les sons restent en place, à l'exception du *mi* ✻ qui se résout sur le *fa*. (Ibidem. Col. III & II.) L'accord *sol si re fa* se résout par un *mouvement fondamental* de quarte ascendante sur la sixte-quarte *sol ut mi*. (*ibid.* col. III & IV.) Par le mouvement de quinte descendante, sur *sol ut re fa*, (col. III & II.) &c. la marche ou le mouvement de chaque son de l'accord du temps foible est donc déterminée, non par la forme de l'accord, mais par le mouvement de la basse *fondamentale*. C'est dans ce sens, & par rapport aux mouvemens de chacune des parties supérieures, que j'appelle *fondamental* le *mouvement* de la partie la plus grave, c'est-à-dire, de la basse *fondamentale*.

Le genre diatonique n'admet que trois mouvemens *fondamentaux*: octave, quinte & quarte. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. II.) Mais un accord a la même salvation, soit que la basse *fondamentale* monte d'octave ou descende de quinte.

VI. *Mode fondamental.* L'harmonie d'*ut* I contient l'harmonie d'*ut* II, de *sol* III, d'*ut* IV, &c.; mais l'harmonie d'*ut* I contient tous les sons du mode d'*ut* I; celle d'*ut* II, tous les sons du mode d'*ut* II; celle de *sol* III, tous les sons du mode de *sol* III; donc le mode d'*ut* I contient le mode d'*ut* II, celui de *sol* III, &c. donc il est *fondamental* par rapport à eux. (Voyez *Mode* & *Modulation.*)

(*M. l'abbé Feytou.*)

FONDEMENT. Il n'y a pas bien long-temps qu'on nommoit *fondement*, la basse continue: il existe encore des pièces italiennes, gravées, où l'on trouve FONDAMENTO, au lieu de B. C.

(*M. de Castilhon.*)

FORCE. *s. f.* Qualité du son appelée quelquefois *intensité*, qui le rend plus sensible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps sonore, sont ce qui rend le son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, est ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart est trop grand & qu'on force l'instrument ou la voix, (Voyez *Forcer.*) le son devient bruit & cesse d'être appréciable. (*J. J. Rousseau.*)

FORCER la voix, c'est excéder en haut ou en bas son diapason ou son volume à force d'haleine; c'est crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd sa justesse: cela arrive même aux instrumens où l'on *force* l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juste.

(*J. J. Rousseau.*)

FORLANE *s. f.* Air d'une danse de même nom commune à Venise, sur-tout parmi les Gondoliers. Sa mesure est à $\frac{6}{8}$; elle se bat gaiement, & la danse est aussi fort gaie. On l'appelle *forlane* parce qu'elle a pris naissance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*. (*J. J. Rousseau.*)

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les parties, pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer de l'instrument beaucoup de son: ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *doux* employé précédemment.

Les Italiens ont encore le superlatif *Fortissimo*, dont

on n'a guères besoin dans la musique françoise ; car on y chante ordinairement *très-fort*.

(*J. J. Rousseau.*)

* Rousseau contredit ici ce qu'il a dit aux mots *force* & *forcer*. Comment peut-on *forcer le son avec véhémence* sans le hausser ? A-t il oublié que *toute voix qu'on force perd sa justesse*. Aussi n'est-ce pas la définition qu'il faut donner du mot *fort*, qui consiste seulement à donner toute la voix ou tout le son d'un instrument. (*M. Framery.*)

FORT. *adj.* Temps *fort*. (Voyez *Temps*.)

(*J. J. Rousseau.*)

FORTE-PIANO. Substantif italien composé, & que les musiciens devroient franciser, comme les peintres ont francisé celui de *Chiar'oscuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les sons dans la mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La musique, en imitant la variété des accens & des tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *forte piano*.

(*J. J. Rousseau.*)

FORTÉ-PIANO, *instrument*. (Voyez *Piano-forte*.)

FOUET. *Coup de fouet.* C'est un certain effet, plus fort, plus brillant que tout le reste, par lequel on cherche à finir un morceau de musique vocale & instrumentale, pour obtenir l'applaudissement. C'est pour donner le *coup de fouet*, qu'on termine presque tous les morceaux par un *forte*, & même par un *fortissimo* d'orchestre. Les *crescendo*, qui ont été longtemps à la mode, mais dont on commence à moins abuser, n'avoient pas d'autre but. C'étoit aussi pour donner *le coup de fouet* que les anciens finissoient tous par un trille qu'on appeloit *cadence*. Les italiens terminoient aussi, par la même raison tous leurs airs par un point d'orgue. Mais il ne sont plus guère d'usage aujourd'hui, excepté dans quelques airs de bravoure ; encore sont-ils presque exclusivement consacrés à ceux qui ont des accompagnemens d'instrumens obligés. Il y a tel morceau qu'on ne pourroit terminer par un *coup de fouet*, sans en détruire entièrement l'expression, comme un sommeil, & toute espèce de chant qui doit finir piano. Ces morceaux n'en seront pas moins applaudis, s'ils sont d'ailleurs bien faits. D'ailleurs, ce n'est pas aux bravos d'un moment que prétend l'homme de génie, mais à une estime durable. (*M. Framery.*)

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'opéra de Paris le choix de trois ou quatre actes de ballet, qu'on tire de divers opera, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'aient aucun rapport entre eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs entr'actes, la durée d'un spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter. (*J. J. Rousseau.*)

* Pourquoi seroit-ce marquer de goût, que de faire entendre à la suite l'un de l'autre trois ou quatre actes d'opera, dont chacun commence & finit, & forme un sujet distinct, comme on fait succéder une petite comédie à une grande, ou à une tragédie ? Pourquoi Rousseau, qui s'attache si fort à dénigrer les usages françois quand il en trouve l'occasion, pour vanter ceux des italiens, ne remarque-t-il pas qu'en Italie, il arrive souvent de donner le premier acte d'un opera bouffon, suivi du second acte d'un autre opera, & même quelquefois du premier acte, de manière que vous avez pour spectacle deux commencemens d'intrigue, qui finissent au plus fort de l'imbroglio, sans offrir aucun dénouement? C'est à propos de cet usage, très-commun à Rome & ailleurs, que l'on peut dire : *Il n'y a qu'un homme sans goût, qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un théâtre sans intérêt où l'on puisse le supporter.*

(*M. Framery.*)

FRANCE. (Hist. de la musique en) Grégoire de Tours, Diodore de Sicile, & l'Antiquaire Fauchet, prétendent que les Gaulois connoissoient déjà la musique, l'an du monde 2140, & que Bardus leur cinquième roi établit dans la Gaule des écoles publiques de musique, dont les chefs s'appelèrent Bardes du nom de leur roi.

Ils s'établirent dit-on principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enseignoient pas seulement la jeunesse; mais ils marchoient à la tête des armées, jouant de la harpe, & chantant des hymnes & des cantiques, qui célébroient les hauts faits des anciens héros. (Voyez *Bardes*.)

Dans les combats des Mirmillons, inventés par *Pittacus*, les Gaulois répétoient en chœur les hymnes, stances & chansons, que les musiciens chantoient pour animer les combattans et pour la gloire des vainqueurs. Strabon. Liv. 4.

La musique étoit aussi employée au culte de la religion & aux pompes funèbres. Elle servoit à animer les esclaves des rois, des princes, &c., lorsqu'ils devoient se jeter dans le bûcher de leurs maîtres, & à couvrir les cris de ces malheureuses victimes de l'opinion, ainsi que de celles qu'on sacrifioit à Saturne, pour le rendre favorable aux mânes des morts. Ces coutumes barbares subsistoient encore du tems de César, & ne furent abolies que lorsqu'il eut fait des Gaules une province romaine.

Les Bardes & les Druides, voyant diminuer leur crédit, abandonnèrent les Gaules & allèrent s'établir

chez d'autres peuples; on ne trouve plus aucune trace de ce que devint la musique dans les gaules, depuis le tems de César. On connoît l'académie de Lyon, fondée par Auguste, & augmentée par Caligula; on sait les prix qui y étoient décernés, & les peines infligées aux téméraires qui se présentoient sans succès à ces concours; mais parmi les sciences & les arts qu'on y cultivoit, il n'est point dit qu'il fût question de la musique.

Fauchet nous apprend qu'en 417, Pharamond, regardé comme notre premier roi, fut proclamé à la tête de son armée au son de tous les instrumens militaires. Grégoire de Tours, liv. 2., rapporte que Clovis fut baptisé dans l'église de Rheims, & qu'il y eut une musique digne de la grandeur du sujet; elle causa tant d'admiration à Clovis, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric roi des Ostrogots, il y eût un article qui obligeoit ce prince à lui envoyer un bon joueur de guitarre, avec un corps de musiciens d'Italie.

Cherebert roi de Paris, avoit une si forte passion pour la chasse, qu'Ingoberge son épouse eût recours aux charmes de la musique, pour l'engager à chasser moins souvent. Elle établit dans son palais des fêtes pastorales & galantes, dans lesquelles deux de ses filles d'honneur, *Meroflède* & *Marcouefe* jouoient les premiers rôles. Mais le remède fut pire que le mal. Le roi les trouva si charmantes, qu'il les épousa l'une après l'autre.

Dagobert entendit à l'abbaye de Romilly, chanter une religieuse dont la voix lui plut tant, qu'il entra dans le couvent pour la voir, en devint amoureux, & l'épousa. Elle se nommoit *Nantilde*; on l'a mise aux rangs des saintes.

Chilperic voulut ajouter quatre lettres à l'alphabet, pour faciliter dit-on, les rimes de la langue françoise & adoucir le chant: il étoit grand musicien & bon poëte. Il eut mieux fait d'être un grand prince & un bon roi.

Dans ces premiers tems de notre monarchie, les combats en champ-clos se faisoient au son des instrumens guerriers, qui animoient les combattans.

Ce fut sous le règne de Pepin, que l'on vit pour la première fois un orgue en France; il étoit envoyé de Constantinople par l'empereur Constantin Copronyme. Ce roi fut aussi le premier qui établit une espèce de corps de musique pour sa chapelle, sous un maître de musique ou menestrel.

Charlemagne qui réunit l'empire d'Occident au royaume de France, étant allé faire son entrée à Rome, y mena ses musiciens. Son maître de musique voulut faire chanter la messe suivant l'usage Ambrosien, & se prit de querelle avec celui du Pape, qui avoit adopté le chant de St. Grégoire. Grace au respect que l'on portoit à l'empereur, le musicien françois eut la préférence; mais Charles, ayant appris ensuite le sujet de la dispute, renvoya en France son maître de chapelle; il y revint lui-même avec un corps de musiciens italiens, à la tête desquels étoient deux chantres fameux, *Théodore* & *Benoît*. Charles en envoya la moitié à Metz & l'autre à Soissons, pour y établir le chant Grégorien; ce qui, disent les historiens, déplut fort aux François.

Cet empereur jeta les premiers fondemens de l'université de Paris. L'émulation qui en résulta parmi ceux qui avoient quelque teinture des sciences, de la poësie & de la musique, fit naître une société de musiciens gouvernés par des prêtres, à l'imitation des anciens Bardes, qu'on appela, les uns *Trouvères* ou *Romanciers*, qui composoient les romans en rimes, les autres, *Menestrels* & *Chanterres*, qui composoient & chantoient les airs, les troisièmes étoient les *Jongleurs* ou joueurs d'instrumens qui accompagnoient les voix avec la harpe ou guitare, la vielle & la viole avec l'archet.

Ils alloient en troupe dans les cours des grands seigneurs, aux noces, aux fêtes publiques, chantant des romances, des hymnes, ou des morceaux qu'ils composoient suivant les circonstances, faisant partout bonne chère & gagnant beaucoup d'argent. Ils furent fort en vogue au retour des guerres des croisades, & composèrent à la louange des princes guerriers un grand nombre de romances, où l'invention n'étoit pas epargnée, & qui n'en étoient que mieux payées. Souvent, comme par honneur, les grands leur donnoient jusqu'à leurs robes, dont ils avoient grand soin de se parer, pour faire voir au peuple l'estime qu'on faisoit d'eux.

Louis le Débonnaire, que Voltaire affecte avec raison de nommer toujours Louis le foible, n'hérita point des qualités héroïques de son père, mais il fut sans doute comme lui sensible aux charmes de la musique. Théodulphe, évêque d'Orléans, condamné à une prison perpétuelle, pour être entré dans la conspiration de Bernard, fils de Pepin, composa dans sa prison les paroles & le chant d'une hymne. L'empereur, passant près de sa prison, lorsqu'il la chantoit, fut si frappé de la beauté de sa voix, & si touché de sa douleur, qu'il le fit mettre en liberté.

On ne sait si Charles le Gros aimoit la musique par goût; mais il dut l'aimer par reconnoissance. Ayant été déposé, il fut tellement abandonné des grands & du peuple, que sans son maître de musique, qui prit soin de lui, il n'auroit trouvé *ni à manger, ni à coucher*.

Louis d'Outremer étant à Tours, vers l'an 940, se moqua de Foulques II, comte d'Anjou qui, placé dans le chœur avec les chanoines, chantoit l'office comme eux. Le comte piqué écrivit le lendemain

demain au roi : *Sachez, sire, qu'un roi sans musique n'est qu'un âne couronné.*

Les François ont eu de tout temps un grand attachement pour la musique de leur pays. Cependant le roi Pepin avoit fait une étude particulière des chants de l'église romaine. Son fils Charlemagne eut, comme on vient de le dire, des maîtres romains pour l'apprendre, & en établit des écoles dans toutes les parties de son empire. L'attention que donnèrent les François à la culture de cet art, dans le X^e^. siècle, feroit croire qu'ils le regardoient comme le plus nécessaire des arts libéraux, & qu'ils l'avoient porté à un point de perfection qu'il n'est pas maintenant aisé de découvrir. En effet, les traités écrits sur ce sujet dans le siècle précédent, sont innombrables, & les auteurs du X^e^. siècle & du suivant parlent rarement des talens d'un homme de lettres, sans y comprendre, comme un complément honorable, ses progrès dans la musique. Il y avoit peu d'écoles où on ne l'enseignât, & les plus grands maîtres, tels que Remi d'Auxerre, Hubald de S. Amand, Eudes de Cluni, Gerbert le Scholastique, &c. apprenoient la musique avec le même soin que les plus sublimes sciences.

Il seroit à désirer que quelque juge consommé dans la musique & dans la connoissance des antiquités, dont l'autorité fut irrécusable, pût nous apprendre une fois, avec candeur, quelle étoit l'excellence de cette musique qui étoit dans une si haute estime, & que l'on cultivoit avec tant d'ardeur. Les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, ont peine à se persuader que tant de soins & d'études n'eussent pour but que le *plain-chant*. Ils pensent que les anciens auteurs qui parlent du chant de l'église & de l'autre musique, ne les confondent jamais, & que ce qu'ils disent de l'un ne convient point du tout à l'autre; ils supposent enfin, que puisqu'au temps de Charlemagne, où le plain-chant de l'église gallicane fut changé pour celui de l'église romaine, il n'est fait aucune mention de l'autre musique, elle resta sans doute la même qu'auparavant. (*Tom.* VI.)

On peut leur répondre que les vénérables personnages dont ils parlent, avoient trop sérieusement renoncé aux vanités du monde pour étudier & enseigner les chants légers & populaires, qu'ils regardoient comme profanes, & qui captivoient la multitude. La difficulté d'entendre les propriétés particulières de chaque mode, & d'apprendre les chants nombreux de l'antiphonaire, pour les dimanches, pour les jours ordinaires, & pour toutes les fêtes de l'année, suffisoit pour remplir tout le temps que de pieux ecclésiastiques pouvoient prendre sur de plus sérieuses occupations.

Il est prouvé d'ailleurs, par les titres même des manuscrits de ce temps-là, qu'on ne faisoit aucune distinction entre le mot *musique* & le mot *plain-chant*. Quoiqu'on n'y donne d'autres règles que celles des modes ecclésiastiques, tous cependant sont intitulés traités sur la musique : les autres chants étoient entièrement consacrés à des sujets profanes, & ne pénétroient point dans l'église. Ils n'avoient pour guides que la routine, & ne formoient pas même une branche de l'art musical. La langue françoise encore dans son enfance, n'étoit qu'un jargon informe, mêlé d'ancien gaulois, de celtique & de latin corrompu. Le peuple chantoit cependant, & même les gens du monde, mais c'étoit des chansons & non de la musique. (Voyez *Chansons.*)

Ce ne fut que long-temps après qu'on s'avisa d'un genre bisarre, où des espèces de récits en vers françois étoient mêlés aux paroles latines du rituel. Mais comme pendant plusieurs siècles le plain-chant de l'église fut la seule musique reconnue pour telle, & le seul objet des travaux de nos anciens maîtres, suivons-les d'abord dans leurs recherches, & voyons ce que chacun d'eux fit pour l'avancement & la perfection de l'art.

Depuis le temps de Charlemagne, où le chant romain fut pour la première fois établi en France, jusqu'à celui de *Guido*, ou Guy d'Arezzo, c'est-à-dire, du huitième au onzième siècle, plusieurs musiciens ecclésiastiques s'y distinguèrent. J'en ai déja nommé plusieurs.

Remi, moine de S. Germain d'Auxerre, le plus savant personnage de l'église latine à la fin du neuvième siècle, a laissé un commentaire sur le traité de musique de Martianus Capella, qui se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque du roi; il tenoit sa science musicale d'Héric, disciple de Rabanus & d'Hayman d'Halberstadt, qui avoit conversé avec les chanteurs romains envoyés en France par le pape Adrien.

Hubald, Hucbald ou Hugbald, moine de Saint Amand en Flandres, qui précéda Guido de plus de cent ans, étoit contemporain & disciple de ce Remi. Il est l'auteur d'un traité sur la musique, intitulé : *Enchiridion musicæ*. (Manuscrit de la bibliothèque du roi, n°. 7202.) On trouve dans cet ouvrage une espèce de gamme, ou une manière de noter les différens sons de l'échelle, entièrement différente de celle de ses prédécesseurs; mais qui fut ensuite, ainsi que toutes les autres, entièrement effacée de la connoissance & même du souvenir des hommes, par la méthode de Guido. Cependant les grossiers essais d'un chant accompagné de quelques consonnances, qui se trouvent dans ce traité, sont assez curieux, & prouvent clairement que Guido, loin d'inventer le contre point, contribua peu à l'avancement de cette partie de l'art, quelque informe qu'elle fût avant lui.

Hubald mit toute la force de ses *diaphoniques* ou de son harmonie dans les quartes & les quintes. Il en cite des exemples capables, selon le savant

abbé de S. Blaise (1), non-seulement d'offenser l'oreille, mais d'agacer les dents. Le bon moine cependant se complaît dans cette belle suite d'accords. Si à ces deux parties, dit-il, on en ajoute deux autres, à l'octave des premieres, l'harmonie sera complète; & il donne de la meilleure foi du monde l'exemple de ce surcroît de cacophonie.

Il devient plus hardi par degrés : il hasarde, en passant, une seconde & une tierce; mais ce n'est que pour revenir à ses consonnances chéries, qui sont les quartes. En tâtonnant ainsi, il parvient à proposer cette question : « Jusqu'à quel degré la mélodie principale peut-elle s'élever au-dessus du chant qui » l'accompagne, ou de l'*organum* (Voyez *Organum*)? » Et il donne cette décision très-hardie pour son temps, & qui sert encore de règle dans le nôtre : « Tandis » qu'une voix demeure sur le même ton, l'autre » peut parcourir tous les degrés qu'elle veut. »

L'auteur de ces singuliers essais étoit non-seulement musicien, mais poëte. Il donna de grandes preuves sinon de génie, au moins de patience, en se proposant dans ses vers des difficultés plus fortes que celles qu'avoient imaginées tous les lippogrammatistes de l'antiquité. Ceux-ci se contentoient d'exiler de tout un poëme une lettre de l'alphabet; mais notre déterminé moine composa trois cents vers à la louange des têtes chauves, qu'il adressa à l'empereur Charles le Chauve, & dans lesquels il obligea la lettre C de paroitre à la tête de chaque mot, comme lettre initiale du nom de son maître, & de celui de l'infirmite de cet empereur, *Carolus calvus.*

Carmina Clarisonæ Calvis Cantate Camænæ, &c.

Depuis Hubald jusqu'au temps de Guido, l'on ne trouve aucun écrivain distingué sur l'art musical, dont il se soit conservé quelque ouvrage, excepté Eudes, abbé de Cluni, en Bourgogne, que Mabillon met à la tête de la littérature & des beaux arts au commencement du X^e^. siècle. Il étudia sous S. Remi, à Paris, & s'appliqua sur-tout à la musique avec tant de succès, qu'il fut regardé comme le plus savant musicien de son temps. Il fit trois différens voyages à Rome (2), où il acquit sans doute une parfaite connoissance du chant grégorien, & où il fut initié dans tous les rafinemens de l'art, qui étoient alors pratiqués dans l'église de S. Pierre & à la chapelle pontificale.

Quelques-unes de ses hymnes & de ses antiennes se conservent encore dans l'église romaine, & la bibliothèque du roi possède un traité de lui sur la musique, inséré dans deux recueils différens des traités manuscrits. Dans l'un, il est sous ce titre : *Dialogus de musica*, & dans l'autre sous celui-ci : *Odonis abbatis enchiridion de musicâ.* Il est en dialogue, & Guido lui-même, le cite avec respect. La tablature & les notes dont se sert l'abbé de Cluni, ressemblent beaucoup à celles d'Hubald, ainsi que ses essais de contrepoint. C'est qu'ils étoient non-seulement contemporains & amis, mais tous les deux élèves du même maître. Eudes étoit cependant beaucoup plus jeune & survécut douze ans à son ami; Hubald mourut en 930, à près de 90 ans, Eudes en 942, âgé de soixante-quatre.

On a déja vu (article *Contrepoint.*) que l'harmonie de ces deux moines, toute misérable & dégoûtante qu'elle peut nous paroitre, n'offensoit point Guy d'Arezzo. Au contraire, il recommande, dans son *Micrologus*, la succession régulière des quartes, préferablement à toute autre consonnance. Il n'y eut donc entre le temps où Hubald vivoit en France, & celui où Guido florissoit en Italie, c'est-à-dire, pendant plus de cent ans, aucun progrès sensible dans l'art du contrepoint.

Il est vraisemblable que les inventions d'Hubald ne sortirent jamais de son couvent, ou que tout au plus elles se répandirent dans son diocèse. De même que les créations de tous les hommes de génie, dont la vue extensive anticipe sur les découvertes futures, les siennes ne furent sans doute ni adoptées ni mises en pratique pendant sa vie. L'idée qu'il avoit eue qu'une voix peut errer à son gré dans toute l'étendue de l'échelle, pendant que l'autre reste fixe, prouve qu'il avoit ce génie & cette vue pénétrante, qui sans égard pour les règles alors reçues, perçoit à travers la misérable pratique de son temps. Cette idée est la source de nos *points d'orgue* ou *pédales*, & de cette harmonie multiple qui se pratique sur une tenue ou sur une seule note de basse : il avoit donc au moins suggéré ou pressenti le principe de ce que l'harmonie moderne a de plus hardi.

Gerbert, archevêque de Rheims, ensuite de Ravenne, & enfin élu pape en 999, sous le nom de Sylvestre II, avoit composé un poëme didactique, intitulé *Ars musica*, qui se trouve dans une collection de manuscrits, à Oxford. Il est composé en latin monachal & en lignes rimées; en voici le début :

Ars est Jam utilissima
A philosophis composita:
Ars est vocata musica,
Cantûs totiùs domina, &c.

on y trouve cette preuve, que Guy d'Arezzo ne fut pas le premier à caractériser par le gamma des Grecs, le son le plus bas de l'échelle :

Gamma in primis posita
Quibusdam est incognita:
Nam Γ. *Græcum nomine*
Non invenitur in A. B. C.

Gerbert ne cessa point de cultiver la musique; il la

(1) *De Musica ecclef.*, t. I.

(2) En 936, 38 & 42.

regardoit comme le ſecond des beaux arts ; & il s'y étoit fait ſans doute une haute réputation, puiſque des auteurs du XII^e^. ſiècle le nommèrent Gerbert le *muſicien.*

La plus ancienne preuve que l'abbé le Beuf, auteur de l'excellent *traité hiſtorique ſur le chant eccléſiaſtique*, ait pu trouver de l'admiſſion d'une ſorte de contre-point ou d'*organiſation*, (Voyez *Organiſer.*) dans le rituel françois, eſt un décret d'Eudal de Sully, évêque de Paris, donné l'an 1198, lequel ordonne que les répons des premières vêpres de la circonciſion & le *benedicamus* ſoient chantés à trois, à quatre, ou au moins à deux parties, in *triplo*, vel *quadruplo*, vel *organo* ; les 3^e^. & 6^e^. répons des ſecondes vêpres, à deux, trois ou quatre, in *organo*, vel in *triplo*, vel *quadruplo* ; & la meſſe, les répons du graduel & l'*alleluia* in *triplo*, vel *quadruplo*.

L'*Organum*, comme on le dira au mot *organiſer*, étoit pris, dans ſa ſignification exacte, pour un chant à deux parties. Quant à ce *duplum* & ce *quadruplum*, ce n'étoit qu'une ou deux autres parties chantant à à l'octave des premières ; & l'on peut voir au même mot, que quoi qu'en Italie & ailleurs on organisât alors par quartes & par quintes dans le cours de la mélodie, on ne faiſoit en France que placer à la fin des phraſes de chant une tierce ſur l'avant-dernière note. Les efforts d'Hubald & d'Eudes pour étendre les limites de l'art, étoient donc perdus pour leurs contemporains, & même pour les âges ſuivans. Les eſſais d'harmonie qu'ils avoient faits reſtèrent enſevelis dans leurs cloîtres, & toute la ſcience harmonique fut bornée à une miſérable tierce.

Cet uſage ſe ſoutint long-temps en France, où en général, ſi l'on a eu l'humeur changeante, ce n'a pas été pour la muſique. Ce ne fut que vers le milieu du XIII^e^. ſiècle que l'invention des diverſes valeurs de notes fit naître un meilleur genre de contrepoint. Avant cette importante époque, on avoit cependant découvert que les tierces pouvoient être employées avec ſuccès dans d'autres occaſions que pour embellir la terminaiſon du chant ; & même que deux voix pouvoient ſe ſuivre ainſi pendant toute la mélodie. On en voit un exemple dans un manuſcrit du XIII^e^. ſiècle, qui eſt à la cathédrale de Sens. Le *Credo* y eſt noté à deux parties ; la plus baſſe eſt le chant grégorien, & la partie ſupérieure eſt en tierces, en quintes & en octaves ou uniſſons ; mais on n'y voit point de quartes.

Il n'étoit pas alors permis d'écrire le diſcant dans les miſſels ni graduels, excepté pour ſervir de leçon & d'exercice aux enfans ; c'eſt ce que le célèbre Gerſon, chancelier de l'égliſe & univerſité de Paris, rapporte dans l'extrait qu'il fut chargé de faire en 1408, des règlemens du XIII^e^. ſiècle concernant la muſique. — *Nec debet in cantu notulato regularitèr immiſceri diſcantus, pueris exceptis, propter exercitationem ſuam.* Il dit plus : il nous apprend que le déchant ou diſcant, n'étoit permis qu'aux enfans de chœur, dans l'égliſe de Paris, & qu'il étoit défendu aux hommes après la mutation de la voix. *In eccleſia noſtra diſcantus non eſt in uſu ſed per ſtatuta prohibitus, ſaltèm quoad voces quæ mutatæ dicuntur.*

Mais dans les ſiècles ſuivans l'art commença enfin à ſortir de cet état d'enfance. Jean de Muris ou de Meurs, ſelon les uns docteur de ſorbonne, chanoine ou chantre de l'égliſe de Paris, ſelon d'autres mathématicien & philoſophe, compoſa pluſieurs traités où l'on trouve raſſemblées preſque toutes les connoiſſances muſicales qu'on pouvoit avoir alors, & qui ſont par cela même des monumens auſſi précieux pour nous, à l'époque où il vivoit, que le ſont pour l'Italie & pour l'art en général, les écrits de Guy d'Arezzo au onzième ſiècle. Il eut de commun avec Guy, qu'ayant raſſemblé en corps de doctrine ce qui avoit été inventé avant lui, il paſſa quelquefois un peu légérement pour inventeur ; c'eſt ainſi qu'on lui attribue l'invention des différentes valeurs de notes qu'il attribue lui-même à Francon ; (Voyez *Valeur des notes.*) mais il paroît du moins qu'il en perfectionna l'uſage dans le chant meſuré, & qu'il ajouta même la *minime* aux autres valeurs, puiſqu'elle ne ſe trouve pas dans les écrits de Francon, où ſe trouvent toutes les autres.

On dit que Jean de Muris étoit natif de Meurs en Normandie ; il eſt vrai qu'on ne trouve ſur aucune carte, ni dans aucun livre de géographie, aucune ville de ce nom dans cette province ; mais nous avons Meur en Touraine, & Meurs en Anjou, & peu nous importe dans lequel de ces bourgs il ſoit né, pourvu qu'il ſoit reconnu pour François plus juſtement que ce même Francon, que nous nous ſommes obſtinés long-temps à nommer Francon de Paris, quoiqu'il fût né à Cologne.

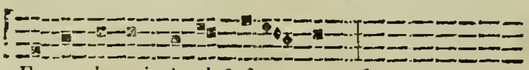
On peut voir à l'article *Contrepoint*, que du temps de Jean de Muris, l'harmonie s'étoit déja bien perfectionnée en France, ou peut-être qu'il la perfectionna lui même, qu'il en expliqua les règles avec plus de méthode & de clarté qu'on n'avoit fait avant lui ; & dans les exemples qu'il allègue, il ſe trouve peu de paſſages qui ne ſoient encore employés dans notre harmonie.

Pluſieurs anciens auteurs, & ſur-tout des auteurs anglois, parlent d'un *Philippus de Vitriaco*, qu'ils diſent être d'Auvergne, mais qui doit être le même que Philippe de Vitry, évêque de Meaux, mort en 1361. Ce prélat, ſelon Jean de Vinette, écrivain du XIV^e^. ſiècle, fut célèbre par ſes ouvrages en latin & en François, & par ſon habileté dans la muſique eccléſiaſtique. Du Pleſſis, dans ſon hiſtoire de Meaux, dit qu'il s'appliqua à la muſique & à la poéſie avec tant de ſuccès, qu'il peut être mis au premier rang de ces deux arts, pour le temps où il vivoit. On peut reconnoitre là ce *Philippus de Vitriaco*, dont on

conserve au Vatican un manuscrit de l'art du contrepoint (1), & qui fut regardé comme un des plus grands musiciens de son siècle. Il passa pour avoir inventé la *Minime*, attribuée aussi à Jean de Muris; il composa de la musique d'église, & sur-tout des motets, genre alors nouveau, & différent de ce qu'il est aujourd'hui. (Voyez *Motet.*) Il n'en reste aucun fragment; & si l'on en retrouvoit, ils seroient sans doute aussi difficiles à déchiffrer, que peu agréables à entendre.

Cependant la langue françoise commençoit à faire quelques progrès, & l'usage s'introduisoit, non-seulement à Paris, mais dans les provinces, de chanter dans certaines solennités des hymnes & des cantiques mêlés de latin & de ce françois naissant. Carpentier, continuateur de Ducange, dit qu'à la fête de S. Etienne, on chantoit à Aix en Provence, l'épître de ce saint, moitié en françois & moitié en latin, & qu'on appeloit ce singulier mélange, *les plaints de S. Estève.* La même coutume existoit à Rheims; & dans les règlemens donnés à Soissons en 1097, par l'évêque Nivelon, il est ordonné à trois sous-diacres, revêtus des ornemens sacrés, de chanter *Entendez tuit à c'est sermon*, qui sont les premiers mots de la paraphrase françoise de l'épitre de ce S. Etienne ou Estève.

Voici le premier vers de cette épître, trouvée par l'abbé le Beuf, à Amiens.



on peut voir tout le commencement de ce morceau curieux, en notes modernes. (*fig. de mus. pl.* 158.)

Selon l'abbé le Beuf, pendant le IX^e^. siècle, l'usage commun dans toutes les églises de France, étoit de lire pendant la messe les actes des saints en latin, que le plus grand nombre des gens même du peuple entendoit encore; & ce fut lorsque l'intelligence du latin devint plus rare qu'on y substitua des hymnes & des cantiques en langue vulgaire.

Ceux de ces chants qui se sont conservés, comparés au simple plain-chant, sont très-fleuris, ou si l'on veut très-figurés. Plusieurs notes y passent souvent sur une seule syllabe, & l'on y voit la plupart des ornemens qui semblent avoir été en faveur pendant le XIII. siècle, dans la musique profane. Le dessein de ceux qui les établirent dans quelques églises de France, fut sans doute, comme le pense le même auteur, de distinguer certaines solennités, par les ornemens & les grâces qu'on s'efforçoit d'y mettre, comme on en distinguoit d'autres en exécutant quelques parties du service en contrepoint ou en faux-bourdon.

(1) *Ars contrapuncti secundùm Joannem, de Vitriaco*, manusc., Vat. 5321.

La musique profane ainsi que celle d'église, commençoit alors à être écrite & chantée à plusieurs parties, & les règles de l'harmonie à être généralement connues & pratiquées. La preuve en est dans un manuscrit trouvé par l'abbé le Beuf, à la bibliothèque des carmes de Paris, dont il rendit compte en 1746, à l'académie des inscriptions, & dont le comte de Caylus trouva l'année suivante une double copie à la bibliothèque du roi.

L'auteur est Guillaume de Machau, poëte & musicien, qui florissoit vers le milieu du XIV^e^. siècle, & mourut en 1370. Ce manuscrit contient deux volumes de poëmes françois & latins, sur-tout un grand nombre de *lays*, *virelays*, *ballades & rondeaux*, sur différens sujets; tous sont mis en musique, les uns pour une voix seule, les autres à trois & à quatre parties, *triplum*, *tenor*, *contratenor*, & une quatrième partie sans titre. Les poëmes latins consistent principalement en *motets*, & sont presque tous à voix seule; mais dans le second volume le chant ordinaire de toute la messe, & même le *credo*, est écrit à quatre parties. On croit que cette messe fut chantée au couronnement de Charles V, en 1364.

Pendant le XV^e^. & le XVI^e^. siècles, les progrès des François dans les arts, & sur-tout dans la musique, furent d'une extrême lenteur. Sous le règne même de François I^er^., on ne trouve point à beaucoup près autant de musiciens célèbres en France, qu'on en trouve à la même époque en Italie, en Allemagne, en Angleterre, & dans les Pays-Bas. La plupart de ceux qui se distinguèrent alors en France, n'étoient point françois. Orlande Lassus étoit natif de Mons, & Claude le jeune de Valenciennes, qui n'étoit point alors à la France: tous deux appartiennent donc à l'école flamande, & ce n'est que par politesse qu'on les a reconnus pour être de la nôtre.

Josquin Després, qui eut tant de célébrité à la cour de Louis XII, étoit de la même école. (Voyez *Flandres.*) Il ne doit pas être indifférent pour les musiciens françois, d'apprendre que le meilleur de nos rois, non-seulement prenoit un grand plaisir à entendre de la musique, mais qu'ayant reçu de la nature une voix si foible & en même temps si peu flexible, qu'il n'avoit jamais pu parvenir à chanter un air, il eut la patience de chercher à vaincre ce défaut naturel. C'est une particularité peu connue, qu'il est tout simple de ne pas trouver dans l'histoire de France, mais qui manqueroit à l'histoire de la musique.

Josquin, que Louis avoit fait maître de sa chapelle, avoit répandu à la cour le goût de son art. Il étoit du bon air de chanter dans ses motets: le roi regrettoit que la foiblesse & la dureté de sa voix l'empêchassent d'en faire autant; d'autres disent qu'il défia Josquin de faire un morceau de musique dans lequel il lui fût possible de remplir une partie. Josquin obéit à cette prière royale, ou si l'on veut accepta

le défi. Il composa un canon à deux voix, auquel il ajouta deux autres parties, dont l'une n'avoit autre chose à faire que de soutenir un simple son, & l'autre, que de passer alternativement de la note du ton à sa quinte. Il donna le choix de ces deux parties au roi, qui eut la modestie de s'en tenir à la première; encore lui fallut-il de l'étude pour qu'il pût soutenir sans détonner cette note ainsi prolongée. Il en vint à bout après quelques leçons, & parvint enfin à faire sa partie dans un canon, en dépit de la nature, qui n'avoit jamais eu dessein d'en faire un chanteur. Ce canon est imprimé dans l'*harmonie universelle* du P. Mersenne, & dans le *decachordon* de Glareanus.

Antoine Brumel, contemporain de Josquin, & comme lui disciple du célèbre flamand Okenheim, est le plus ancien compositeur de l'école françoise dont on puisse citer quelques morceaux de contrepoint. Il ne paroît pas avoir eu beaucoup d'invention; mais en général son harmonie est pure, son chant & sa manière de noter plus clairs & plus simples qu'ils ne l'étoient d'ordinaire à cette époque. Glareanus paroît l'avoir bien caractérisé, en disant que c'étoit un habile contrepointiste, mais qu'il avoit plus d'art & de savoir que de génie.

Ce n'est pas seulement de compositeurs que la France manqua dans ce siècle, elle eut aussi moins d'auteurs qui écrivissent sur la théorie de l'art, que les autres nations de l'europe. A peine a-t-on retrouvé le titre de quelques ouvrages qui se sont perdus, sans doute parce qu'ils ne méritoient pas d'être conservés.

Cet oubli, ce silence de la musique, doit être principalement attribué au malheur des temps. Depuis la mort de François I^er^., jusqu'à l'entière extinction de la ligue sous Henri IV, le royaume ne jouit pas un instant de cette paix intérieure, de cette tranquillité domestique, nécessaires à la culture des beaux arts. Durant cette période malheureuse, la haine invétérée de l'Espagne, l'implacable fureur de la superstition & du fanatisme qui enveloppèrent la nation dans une guerre civile de quarante années, durent opposer un obstacle invincible aux progrès & même à l'usage de la musique.

L'un des seuls musiciens dont le règne de François I^er^. puisse se glorifier, est *Clément Jannequin*. On a de lui un ouvrage singulier, intitulé *la Bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan*, à quatre parties. On y voit tous les termes militaires dont on se servoit alors dans un combat; l'imitation des canons, des trompettes, des fifres, des tambours & du cliquetis des armes : tout cela est décrit en vieux françois & quelquefois imité dans la musique, qui est toute vocale. Le nom & les ouvrages de Jannequin avoient pénétré en Italie. Voyez Zarlino, Doni, P. Pontio, Zacconi. Il publia en 1544 un recueil intitulé : *Inventions musicales* à quatre & cinq parties.

Certon, maître des enfans de chœur de la sainte chapelle à Paris, publia en 1546, 31 pseaumes de David, mis en musique à quatre parties. Dans un recueil de motets, qui parut à Venise deux ans auparavant, on en trouve un de Certon, auquel M. Burney ne craint point de donner le titre d'admirable. Les paroles sont *diligebat autem eum Jesus*. Dans ce motet qui est à cinq parties, le *tenor* ne chante point les mêmes paroles que les quatre autres; mais il adresse constamment une prière à S. Jean, par un trait de mélodie simple, ou de plain-chant, répété sur la note du ton & sur la quinte, après un repos de deux barres, depuis le commencement du morceau jusqu'à la fin.

A peu près dans le même temps, Didier Lupi mit en musique des *chansons spirituelles*; Guillaume Bellen, des *cantiques* à quatre parties; Philibert Jambe de fer, les *pseaumes de Marot*; Pierre Santerne, tous les pseaumes, & Noë Faignent des chansons, des motets & des madrigaux à trois parties. Jean d'Etrée, hautbois au service de Charles IX, publia quatre livres de *danseries*, contenant *les chants des bra les communs, gais, de Champagne, de Bourgogne, de Poitou, d'Ecosse, de Malthe, des sabots, de la guerre, & autres gailliardes, ballets, voltes, basses-danses, hauberrois, allemandes*. C'étoient sans doute des airs populaires, connus dans ces différens pays, mais qu'il nota le premier, & qui avoient été jusqu'alors appris d'oreille, & joués de mémoire. Le nom de *Cresfel* paroît aussi dans les meilleures collections de motets & de chansons, publiées vers le milieu de ce siècle. Quelques-uns de ses morceaux prouvent en lui une connoissance approfondie de toutes les recherches du contrepoint.

Ronsard, dont l'éclat poëtique s'étendit sur les quatre règnes de Henri II, François II, Charles IX & Henri III, aimoit beaucoup la musique & chantoit agréablement. Ses poësies furent mises en musique de son vivant, sur-tout par Antoine Bertrand, qui les publia en 1578, à quatre parties, & par François Regnard, à quatre & à cinq parties, l'année suivante. On sait qu'il mourut en 1585, que sa pompe funèbre fut des plus magnifiques; que le cardinal du Perron prononça son oraison funèbre, & que l'affluence des premiers personnages de l'état y fut telle, que le cardinal de Bourbon & plusieurs autres princes & nobles furent obligés de se retirer sans avoir pu percer la foule. Le service fut chanté *en musique nombrée*, composée exprès, à plusieurs parties, & en contrepoint *fleuri*, accompagné d'instrumens, au lieu de plain-chant. Cette musique fut exécutée par les meilleurs chanteurs de France, ce qui n'est peut-être pas beaucoup dire. Ceux de la chapelle royale y figurèrent, du commandement exprès du roi; cela prouve au moins son intention d'honorer un poëte qui avoit honoré la France. Jean Antoine Baïf mit en musique ses propres poësies; & cette musique n'étoit point une simple mélodie, telle qu'on pouvoit l'attendre d'un homme de lettres

& d'un amateur, elle étoit écrite à plusieurs parties & en contrepoint régulier. Il en publia deux recueils, l'un de douze hymnes ou chansons spirituelles, & l'autre de chansons dont les paroles & la musique étoient de lui. Il les fit souvent exécuter dans un concert ou académie de musique qu'il avoit établi chez lui, à Paris, dans le fauhourg S. Marcel, & où assistèrent souvent Charles IX, Henri III & les principaux seigneurs de leur cour.

Charles IX, dont le nom & le règne sont justement en horreur à tous les François, fut passionné pour la musique, comme Ptolémée Auletes, Néron, Henri VIII & d'autres princes dont elle ne put adoucir & humaniser le cœur. Il protégea un grand nombre de musiciens, principalement François Corteley, son organiste & son valet de chambre; Adrien le Roi, joueur de luth, & le chanteur Etienne, beaux-frères, l'un & l'autre de Ballard, premier imprimeur de musique en France. Antoine Subiet, surnommé Cardot, fut tellement en faveur auprès de ce roi, que de simple chanteur il le fit évêque de Montpellier. Il favorisa aussi Granier, qui composa des hymnes, des proses, des cantiques & des chansons, dont il dédia quelques recueils à la reine Marguerite, sœur de Charles IX.

Le P. Mersenne, dans son *harmonie universelle*, donne une description curieuse d'une viole assez grande pour contenir de jeunes pages, qui chantoient le dessus d'un air, tandis que celui qui jouoit la partie de basse sur la viole, chantoit celle de tenor ou taille, ce qui formoit un concert complet à trois parties, tel que Granier & d'autres en exécutoient souvent en présence de la reine Marguerite.

Le plus célèbre des musiciens françois sous ce règne à jamais odieux, fut le malheureux Claude *Goudimel*, massacré à Lyon en 1572 avec les autres protestans. A proprement parler, il n'étoit pas François, puisqu'il étoit né en Franche-Comté, & que cette province ne fut réunie à la France que près de cent ans après sa mort; mais c'est en France qu'il resta presque toute sa vie, & qu'il publia la plus grande partie de ses ouvrages.

Claudin, ou *Claude le Jeune*, du même temps & de la même religion, étoit aussi né à Valenciennes, & n'est placé qu'aux mêmes titres parmi les musiciens françois. Son nom de famille étoit *le Jeune*; ce qui n'a pas empêché qu'il ne fut souvent confondu avec Goudimel, à cause du nom de baptême qui leur étoit commun. Il fut en grande faveur à la cour de Henri III & de Henri IV. Il composa en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse, une musique qui produisit des effets merveilleux, si l'on en croit plusieurs écrivains du temps. Thomas d'Embry, qui étoit intime ami de Claudin, rapporte, dans son commentaire sur la vie d'Apollonius, que ce grand musicien fit jouer dans une de ces fêtes un air animé, qui enflamma tellement un gentilhomme de l'assemblée, qu'il mit l'épée à la main, & qu'il voulut à toute force se battre avec le premier venu; alors Claudin fit exécuter un autre air d'un genre plus plus doux, qui replaça l'esprit de ce gentilhomme dans sa position naturelle.

Il publia plusieurs livres de *mélanges*, de *chansons* & de *pseaumes*. Ses mélanges consistent en chansons & en motets françois, italiens & latins; ses chansons étoient presque toutes françoises & à plusieurs parties, comme les madrigaux d'Italie. On trouve de ses productions détachées, dans les recueils du temps, publiés en Italie & dans les Pays-Bas. En les comparant à celles des maîtres de ces deux pays à la même époque, on y reconnoît plus d'étude & de travail que de génie & de facilité.

On trouve dans les catalogues les noms & les ouvrages de quelques musiciens françois d'un moindre mérite, à la fin du XVI^e. siècle, tels que Jean de Castre, Louis Bisson, Nicolas Duchemin, François Roussel, Jean Pervin, Nicolas de la Grotte, Jean Chardavoine, qui tous publièrent des madrigaux, des sonnets & des chansons à plusieurs parties; & Jean Serven qui, outre des recueils du même genre, fit aussi imprimer à Lyon la version latine des pseaumes de Buchanan, mise en musique à quatre, cinq, six & huit parties. Mais aucun d'eux n'étoit fait pour donner à la France une grande réputation musicale.

Le luth y étoit alors l'instrument à la mode comme dans le reste de l'europe. Henri IV s'attacha Jacques & Charles Hedington, deux écossois, qui en jouoient parfaitement; mais il leur préféroit encore Julien Perichon, qui peut-être à talent égal, avoit de plus à ses yeux le mérite d'être François.

Le violon paroît avoir été mis en faveur à la cour de France, avant de jouir ailleurs de quelque distinction, par l'arrivée de *Baltazarini*, qui fut envoyé de Piémont à Catherine de Médicis, par le maréchal de Brissac, à la tête d'une troupe de violons, & que cette princesse fit son valet de chambre & surintendant de sa musique. Baltazarini ayant beaucoup contribué à l'amusement de la famille royale & de toute la cour, par la fertilité de son imagination à inventer des plans magnifiques, des machines & des décorations pour les ballets, les divertissemens & les autres représentations dramatiques, il en reçut le joli nom de *Beaux-Joyeux*, qui lui fut toujours conservé depuis.

Henri III ayant marié en 1581, son favori le duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudémont, sœur de la reine, acheva pour ainsi dire de ruiner son royaume en fêtes, en bals, en tournois, en divertissemens & dépenses de toute espèce. La reine donna aussi pour célébrer les noces de sa sœur, une fête au louvre. C'est-là que fut donné le ballet dont

j'ai parlé ci-dessus, dont Claude le Jeune avoit fait la musique, & qui avoit pour titre, *Cérès & ses nymphes*. Dans ce spectacle nouveau pour la France, Beaux-Joyeux composa les entrées de ballets; il en publia lui-même la description & le programme, avec les vers qui y avoient été chantés, & une préface où il faitoit l'apologie de ce mélange de poësie, de musique & de danse; cette fête semble avoir été en France l'origine du *ballet héroïque*, ou *historique*. (Voy. *Ballet.*) Ce n'étoit pas la musique des entrées que Beaux-Joyeux avoit composée; il ne fit en cette occasion que les fonctions de maître des ballets. La musique étoit de Beaulieu & de Salmon, musiciens du roi, qui se *surpassèrent eux-mêmes*, comme dit Beaux-Joyeux. Les chants étoient accompagnés *d'orgues douces*. Dans la voute de la salle étoient placés dix concerts de musique de différens genres, qui servoient quelquefois comme d'échos aux chanteurs, c'est-à-dire, qui jouoient des espèces de ritournelles ou de symphonies; c'étoient des hautbois, des cornets, des sacbuttes, des violoncelles, des luths, des lyres, des harpes, des flûtes, & un flageolet joué par le sieur Juvigny, son inventeur.

Tous les chants, tous les récits imprimés dans ce recueil sont détestables. On n'y entrevoit aucune idée d'expression, de mélodie, ni de rhythme; les airs de danse sont moins mauvais; ils ont quelquefois un accent assez vif & une mesure marquée. Bien danser & chanter mal, semble avoir été dès ce premier essai, la devise des François.

François Eustache du Caurroy, né en 1549, fut le plus célèbre musicien de son temps. Ses contemporains l'appelèrent *le prince des professeurs de musique*. Il fut maître de chapelle de Charles IX, de Henri III & Henri IV. Le cardinal du Perron qui l'aimoit beaucoup, fit souvent des vers pour qu'il les mit en musique; & après la mort de du Caurroy, il composa son épitaphe, qui est gravée sur son tombeau, près le pupitre de l'église des *grands-Augustins*. On dit que ce tombeau lui fut érigé par Nicolas Formé, son successeur. Ce trait si rare de générosité & de bonté de cœur dit plus en faveur de celui qui en étoit l'objet, que le peu qui reste de ses ouvrages. On ne voit dans ceux-ci que de la sécheresse, une science souvent mal employée, point d'expression, point de chant, nul moyen en un mot d'expliquer ce qui put donner à du Caurroy le premier rang parmi les compositeurs françois, sinon en reconnoissant l'excessive médiocrité de tous ses rivaux.

L'un d'eux paroît cependant avoir partagé sa réputation, & comme on étoit alors très-libéral en titres d'honneur, on lui en donna un préférable encore à celui que portoit du Caurroy. C'est *Jacques Mauduit* surnommé *père de la musique*. Il excelloit dans l'accompagnement du luth. On dit qu'il ajouta une sixième corde à la viole, qui n'en avoit originairement que cinq, & qu'il fut le premier en France à introduire cet instrument dans les concerts, au lieu de la basse de viole. Le P. Mersenne fait un grand éloge de ce musicien dans son *harmonie universelle*. Il nous apprend que Mauduit, né en 1557, descendoit d'une famille noble, qu'il voyagea en Italie dans sa jeunesse, qu'il y apprit la langue du pays, l'espagnol & l'allemand, & qu'il fut bientôt en état de connoître ce qu'avoit de meilleur la littérature dans tous les genres. Il s'appliqua aussi aux sciences & à la méchanique, & il apprit la musique sans maîtres, avec le seul secours des livres. Le premier ouvrage où il se fit connoître comme grand harmoniste, fut une messe de *requiem* qu'il composa pour le service funèbre de son ami Ronsard: elle fut dans la suite exécutée aux funérailles d'Henri IV, & enfin aux siennes même en 1627, sous la direction de son fils, Louis Mauduit. Il laissa un nombre presque innombrable de messes, d'hymnes, de motets, de fantaisies, de chansons. A en juger par son *requiem* en cinq parties, imprimé par le P. Mersenne, dans l'ouvrage où il fait son éloge, toutes ces productions en contrepoint simple & très-commun, attestent l'état d'imperfection où l'art devoit être dans un pays qui donnoit à leur auteur le titre fastueux de *père de la musique*.

La France eut trop de peine à se rétablir de toutes les horreurs des guerres civiles & religieuses, pendant le règne trop court de Henri IV, pour faire aucun progrès dans les arts de la paix. Son fils, qui monta sur le trône à l'âge de six ans, non-seulement aima & encouragea la musique pendant sa jeunesse, mais on dit qu'il composa plusieurs airs avec le secours de Beauchamp, son premier violon, qui en faisoit la basse. Les *vingt-quatre violons* du roi subsistoient dès le règne de Henri IV; mais ils paroissent n'avoir servi que pour les ballets & les bals de la cour.

Le principal compositeur de musique d'église pendant le règne de Louis XIII, paroît avoir été *Arthur aux Couteaux*, qui publia plusieurs œuvres tant en latin qu'en françois; & le meilleur auteur de musique profane, c'est-à-dire, de chants à plusieurs en parties, fut *Jean Baptiste Boësset*; il jouoit parfaitement du luth, qui étoit l'instrument le plus à la mode, & fut le compositeur favori de la cour.

On trouve le compte le plus détaillé & le plus satisfaisant de l'état de la musique en France pendant ce règne, dans les écrits du P. Mersenne, & surtout dans son *harmonie universelle*, publiée à Paris en 1636. Dans cet ouvrage, au travers d'une partialité excessive pour la musique françoise, & d'un manque presque absolu de goût & de méthode, il y a un grand nombre de recherches curieuses & d'expériences ingénieuses & philosophiques, dont les auteurs qui ont écrit depuis ont beaucoup profité.

Vers le milieu du XVII^e^ siècle, ce fut *Michel Lambert* qui fut le maître de chant à la mode, &

le meilleur compositeur de chansons. Il avoit tant d'écoliers, qu'il étoit obligé de montrer à un grand nombre en même-temps. Il avoit formé chez lui une espèce d'académie où il terminoit toujours ses leçons en chantant quelques airs qu'il accompagnoit lui-même, & qui ravissoient cette brillante assemblée. Ses écoliers lui étoient si attachés, qu'ils le suivirent jusqu'à Puteaux, près Neuilly, où il avoit une maison de campagne, & où ils venoient prendre leurs leçons. Il mourut en 1696, âgé de 86 ans.

Octave Rinuccini, venu en France avec Marie de Médicis, y avoit donné la première idée de la musique dramatique. (Voyez *Mélodrame.*) Le cardinal Mazarin fit venir d'Italie une troupe de chanteurs, qui exécutèrent en 1645, au palais bourbon, deux opera, dont le premier paroît avoir été un opera bouffon: son titre étoit *la festa teatrale della finta pazza*; le second fut *Orfeo & Euridice*; & aux fêtes du mariage de Louis XIV, en 1660, on en donna un troisième, intitulé *Ercole Amante.* Il avoit été écrit pour Venise. & la musique étoit d'un certain *Rovetta.* « J'ai eu, dit Blainville, (*histoire de la musique.*) occasion de voir la partition de cet opera, & en l'examinant, le récitatif, morceaux de chant, chœurs, symphonies, airs de ballets, tout en un mot, chant & harmonie, m'a paru dans le même genre que ceux de *Lulli :* j'y ai trouvé entre autres un sommeil coupé de symphonie, de chant & de chœurs d'une grande beauté.

On sait que ces opera italiens furent la source de notre opera françois; Perrin, maître des cérémonies de Gaston, duc d'Orléans, se mit le premier en tête d'élever le langage françois à l'honneur d'être mis en musique. Il commença par de petits airs & des récitatifs pour une voix seule; ensuite il composa des dialogues qui furent mis en musique par Lambert & Cambert, musicien de la reine mère. De là l'essai d'une pastorale à Issy, en 1659, puis le triumvirat de Perrin, de Cambert & du marquis de Sourdeac, & enfin le privilége accordé à Lulli. (Voyez dans le supplément l'article *Académie royale de musique.*)

Jean-Baptiste *Lulli* étoit né en 1633, d'un paysan ou d'un meunier des environs de Florence: un moine cordelier lui donna les premières leçons de musique & de guitarre. Il apprit ensuite à jouer du violon. Le chevalier de Guise, voyageant en Italie, l'amena en France, âgé de 13 ans; il engagea *Mademoiselle* à le prendre parmi les officiers... de sa cuisine. C'est un pays passablement barbare, que celui où reconnoissant dans un jeune homme un talent distingué pour les beaux-arts, on le place parmi des cuisiniers & des marmitons. Lulli amusoit ses camarades, & se désennuyoit lui-même en jouant du violon. La princesse l'entendit, en fut charmée, & lui donna le meilleur maître du temps, qu'il surpassa bientôt.

Louis XIV voulut qu'il jouât devant lui; & il en fut si satisfait, qu'il voulut se l'attacher. Il lui donna l'inspection générale de sa musique, & particulièrement celle d'une nouvelle troupe de violons qu'il venoit de créer, & dont il est souvent parlé dans les lettres & les mémoires du temps, sous le nom de *petits violons.* Formés par Lulli, ils devinrent bientôt les plus habiles de France, nos historiens disent même de l'Europe; il est vrai que ce n'étoit pas beaucoup dire; l'ignorance des musiciens de ce temps étoit telle, qu'ils ne pouvoient exécuter que ce qu'ils avoient appris par cœur.

Lulli commença par composer quelques airs de danse pour les *ballets* qu'on exécutoit à la cour. Ces airs plurent au roi, qui bientôt ne voulut plus entendre que de sa musique. Enfin l'opera ayant pris naissance, Perrin qui en avoit le privilége, le céda en 1672 à Lulli. Quinault & lui se lièrent par un traité qui obligeoit l'un à fournir un poëme d'opera par an, l'autre à lui payer pour chacun 4,000 livres. *Les fêtes de l'Amour & de Bacchus*, *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadis*, *Roland*, *Armide*, furent les fruits de cet heureux traité. Ce dernier opera, le plus parfait de tous, fut donné en 1686. Lulli mourut un an après, des suites d'un coup de canne qu'il s'étoit donné sur le bout du pied, en battant la mesure d'un *te Deum* qu'il avoit composé pour la convalescence du roi.

Outre les opera de Quinault, il avoit mis en musique *Psyché & Bellerophon*, de Corneille, *Acis & Galathée*, de Campistron, plusieurs fragmens & divertissemens; il avoit de plus composé la musique de vingt-cinq ballets, beaucoup d'autre musique instrumentale & des motets.

On croit lire des fables quand on voit ce que tous les contemporains de Lulli ont dit de sa musique, & que l'on compare ces emphatiques éloges avec ses partitions qui nous restent. On conçoit cependant que ces grands & nouveaux spectacles, donnés dans une cour brillante, pour des occasions solennelles, presque toujours après des victoires qui enivroient le monarque d'une fausse gloire, & la nation d'un faux bonheur, durent aider beaucoup au succès de cette musique; que dans un temps où tout existoit pour le roi, où le roi étoit tout, la faveur dont le compositeur jouissoit auprès de lui, & le goût qu'il témoignoit pour ses compositions, contribuoient à les faire trouver meilleures; qu'enfin les vers agréables & ingénieux de Quinault entroient pour beaucoup dans des succès qui tournoient cependant tout entiers à la gloire de Lulli.

D'ailleurs cette musique, comparée même à celle qu'on entendoit à la même époque en Italie, n'a rien qui lui soit inférieure: elle ne manquoit ni de naturel, ni d'une certaine grace naïve, ni même d'expression. Joignez-y tous les accessoires dont elle étoit accompagnée, joignez-y la nouveauté qui donnoit à ces productions lyriques l'air de la création

&

& de la féerie, vous comprendrez facilement l'admiration de la cour, de la ville, & bientôt de toute la France.

Ce qui est plus difficile à expliquer, & ce qui a été un vrai malheur, c'est l'obstination que les François ont long-temps mise à s'en tenir à ce premier pas. Imiter Lulli fut un devoir que s'imposa tout compositeur pendant cinquante années. Depuis son dernier opera en 1686, jusqu'au premier de Rameau en 1733, c'est toujours même style, même systême de chant & d'accompagnemens. Prétendre surpasser Lulli, reculer les bornes de l'art qu'il avoit posées, eut été une entreprise folle. L'engouement françois avoit gravé sur ces bornes : *Nec plus ultrà.*

Le nom des compositeurs qui remplirent cet intervalle, est maintenant, quoique fort obscur, plus connu encore que leurs ouvrages. Leur réputation a survécu à leur musique. Colasse, disciple & successeur immédiat de Lulli, termina en 1687, l'opera d'*Achille & Polixène*, dont le premier acte s'étoit trouvé seul parmi les papiers de son maître. Depuis lors jusqu'en 1706, il donna huit opera à l'académie royale.

Charpentier, Desmarets, Campra, Coste & Destouches, occupèrent avec lui la scène pendant la même époque : Campra & Destouches furent les plus célèbres. Ils furent suivis de Perrin en 1706, de Mouret en 1714, de Montéclair en 1716. De Rebel & Francœur en 1725, de Blamont en 1731, de Brissac en 1733, la même année que Rameau donna son premier ouvrage. Rebel & Francœur continuèrent de composer ensemble jusqu'en 1760.

La musique instrumentale faisoit des progrès un peu moins lents. Les organistes les plus célèbres en France pendant le dernier siècle, furent les trois Bournonville & les trois frères Couperin ; Chambonières, mort en 1670 ; Dumont, bon compositeur de musique d'église, & le premier qui y introduisit en France des accompagnemens de violon, par ordre de Louis XIV ; l'abbé de la Barre, organiste & compositeur favori du Roi, qui ne voulut donner sa place, après sa mort, qu'à quatre organistes choisis au concours, & qui serviroient par quartier. Lalande enfin, qui commença de fleurir en 1684, & qui fut le plus célèbre compositeur de musique ecclésiastique en France, à la fin du dernier siècle & au commencement de celui-ci.

Voilà ce qu'on peut dire de lui sans exagération ; mais non pas comme M. de la Borde qu'*il fut le créateur de la musique d'église*, ni que *les étrangers même, depuis Lalande, donnent aux François, la primauté dans ce genre de musique sur toutes les nations de l'Europe.* Si quelque François avoit encore cette opinion ou plutôt cette illusion, les articles historiques de ce dictionnaire suffiront pour l'en guérir. M. Burney dit de la meilleure foi du monde, que dans ses recherches sur la musique ancienne & moderne de tous les pays & de tous les genres, il n'a rien trouvé de Lalande, & que son nom n'a point encore pénétré en Angleterre, quoique les noms & les ouvrages de Lulli, de Rameau, de Leclair & de Mondonville y soient très-connus.

Cet estimable auteur est d'autant plus croyable qu'il est très impartial. Ceux que leurs préjugés empêcheroient d'admettre son témoignage contre Lalande, ne recuseront pas sans doute, celui qu'il donne en faveur de Lemaire, autre musicien célèbre du dernier siècle. « C'est à lui certainement, dit-il, qu'appartient l'honneur d'avoir inventé, ou du moins d'avoir rendu d'un usage général en France, la syllabe *si*, pour exprimer la septième note de l'échelle majeure, au lieu de répéter le *mi* en solfiant, ce qui épargne l'embarras & la difficulté des mutations. Le titre de cette invention, quelque petit qu'il paroisse, a été souvent disputé : mais ayant pris beaucoup de peine pour découvrir le premier usage de cette syllabe dans le chant, je n'ai jamais pu découvrir aucun musicien à qui la gloire en soit si justement due qu'à Lemaire. » Ce ton d'impartialité & de franchise doit rendre le même auteur très-croyable, lorsqu'il nous assure que dans toutes ses recherches sur la musique, il n'a rien trouvé de Lalande, & qu'en Angleterre où sont connus tous nos compositeurs de quelque réputation, l'on ignore jusqu'au nom d'un compositeur si célèbre.

Marchand fut de tous les organistes de la fin du dernier siècle, celui qui eut le plus de réputation au commencement de celui-ci. Il étoit né à Lyon en 1669, & mourut à Paris en 1732. Rameau l'aimoit, se plaisoit à l'entendre, & ne se lassoit point d'admirer sa facilité à composer de tête, & à manier sur l'orgue les sujets de fugue les plus difficiles.

D'autres instrumens se perfectionnoient aussi à cette même époque. La viole, aujourd'hui tombée en désuétude, plaisoit beaucoup alors. Marais & Forqueray y excellèrent. Marais né en 1656, & mort en 1718, ajouta une septième corde à cet instrument. Il fut aussi le premier qui imagina de faire filer les cordes de basse. Il étoit de plus compositeur, & fit quatre ou cinq grands opera, outre plusieurs livres de musique instrumentale.

Le violon devenu depuis le premier, le plus riche, le plus expressif des instrumens, prenoit sous les doigts de Senaillé son premier essor. Cet artiste passe, en France, pour avoir inventé la sonate. Il mit dans ses compositions du chant, de l'ame & une simplicité qui n'est pas sans grace. Il voyagea en Italie : l'entrepreneur de l'opera de Modene, l'engagea à jouer dans son orchestre. Le duc le fit prier d'exécuter quelques-unes de ses sonates, ce qu'il fit, dit-on, aux grands applaudissemens des spectateurs. Il mourut à Paris en 1730, âgé d'environ 42 ans.

Senaillé étoit, pour la composition, élève de Bernier,

le plus habile, si ce n'est pas le plus grand compositeur qu'ait eu la France avant Rameau. Il étoit né à Mantes en 1664. Après avoir appris en musique tout ce qu'il étoit possible alors d'apprendre en France, sentant que l'art, tel qu'il le concevoit, devoit encore avoir d'autres secrets, il partit pour l'Italie, résolu à les chercher sur-tout dans les partitions des grands maîtres. Caldara étoit alors l'un des plus célèbres; mais il avoit la manie de ne jamais communiquer ses partitions. Bernier poussé par l'amour de son art, se fit présenter à lui en qualité de domestique, & ayant été reçu à son service, trouva toutes les occasions qu'il pouvoit désirer, pour étudier les partitions de celui qui étoit ainsi doublement son maître sans le savoir. Un jour Caldara laissa sur son bureau un morceau de musique fort difficile & qui n'étoit pas fini: Bernier prit la plume & l'acheva. Caldara surpris, le fut bien d'avantage quand il sut la vérité. Ce trait lui inspira pour Bernier une amitié qui dura toute leur vie. Bernier de retour en France, s'y fit bientôt une grande réputation. Ayant été fait maître de la chapelle du Roi, & se trouvant assez de moyens & de loisir, il passa la plus grande partie de son tems à donner des leçons, la plupart gratuites. Senaillé, Leclair, & un grand nombre d'autres musiciens célèbres sortirent de son école. C'est la meilleure qui ait existé en France jusqu'au moment où l'on quitta la route simple & naturelle qu'il avoit suivie, & à laquelle, après cinquante ans d'erreur, il a bien fallu revenir. Bernier mourut à Paris en 1734.

Enfin RAMEAU *parut*; & le premier en France
Fit sentir dans les *airs* une juste cadence;
D'un *son* mis à sa place enseigna le pouvoir,
Et *soumit la routine* aux règles du devoir.

On peut avec assez de justesse appliquer à Rameau cette parodie de quatre vers de Boileau sur Malherbe, pourvu qu'on n'applique pas aux monologues de ses opera, ni à la plupart de ses morceaux de chant, la *juste cadence* qu'il ne donna véritablement qu'à ses *airs* de ballet.

Jean-Philippe Rameau, naquit à Dijon le 25 octobre 1683. Il voyagea très jeune en Italie, où il étoit entraîné par son goût pour la musique; mais on ne dit point qu'il y ait étudié sous aucun maître. De retour en France, il devint organiste à Clermont en Auvergne, & ensuite à Paris, à Ste. Croix de la Bretonnerie. Des études & des ouvrages de théorie, des leçons de clavecin, & la composition de quelques pièces pour cet instrument, l'occupèrent jusqu'à l'âge de cinquante ans. Ce ne fut qu'en 1733 qu'il parut sur la scène lyrique, & depuis lors, il ne cessa jusqu'à près de quatre-vingts ans de composer pour le théâtre.

Il débuta par *Hippolite & Aricie*, dont la première représentation excita une grande fermentation. Les François qui sommeilloient depuis Lulli, en repétant dans leurs rêves que Lulli étoit le plus grand homme du monde, se crurent réveillés & s'en fâchèrent. Ce que Rameau avoit tâché de mettre de force dans son harmonie, on le trouva dur & baroque; son chant plus nerveux mais moins doux & moins naturel, fut nommé barbare. Son récitatif moins simple & trop chantant, tandis que ses airs ne l'étoient pas assez, trouva tout autant de contradicteurs; en un mot, tous les francs Lullistes, jettèrent feu & flammes contre l'audace, l'effronterie, l'attentat de chercher en musique un autre style que celui de Lulli.

Mais le nouveau compositeur eut aussi des partisans & des amis, qui agirent chaudement en sa faveur, & de là une guerre, telle qu'il en a toujours fallu en France, pour que l'art y fit un pas de plus. Elle dura jusqu'au moment, où après avoir donné plusieurs autres opera, qui tous avoient eu un succès disputé, Rameau remit au théâtre *Castor & Pollux*, qui avoit paru le troisième. Cette reprise eut un tel éclat, qu'à compter de ce moment, la gloire de l'auteur fut sans trouble. Les François cédèrent alors sans s'en apercevoir, comme il leur est arrivé dans d'autres occasions, à l'impression que leur firent la richesse & la beauté du spectacle, l'intérêt & la variété du sujet, le charme des ballets & celui des vers de Bernard, avantages que Rameau n'avoit eus dans aucun autre de ses opera, obligé le plus souvent de combattre non-seulement Lulli, mais Quinault, avec Pellegrin, Fuselier & Cahusac.

Les vingt-deux operas qu'il donna dans l'espace de vingt-sept ans, c'est-à-dire depuis 1733, jusqu'en 1760, sont: *Hippolyte & Aricie*, *les Indes galantes*, *Castor & Pollux*, *les Talens lyriques*, *Dardanus*, *les fêtes de Polymnie*, *le temple de la Gloire*, *la princesse de Navarre*, *Samson* non-représenté, *Pygmalion*, *les Fêtes de l'hymen & de l'amour*, *Zaïs*, *Naïs*, *Platée*, *Zoroastre*, *Acante & Cephise*, *la Guirlande*, *Anacréon*, *la fête de Pamilie*, *les Surprises de l'amour*, *les Sibarites & les Paladins*.

Trois livres de pièces de clavecin, étoient la seule musique qu'il eût fait paroitre avant son premier opera; depuis qu'il fut engagé dans la carrière dramatique, il en publia encore un livre avec symphonies ou en concerts.

Quant à ses ouvrages de théorie, il avoit publié dès 1722, son *traité de l'harmonie*, & quatre ans après, son *nouveau systême théorique*. Sa *génération harmonique*, sa *dissertation sur l'accompagnement*, sa *démonstration du principe de l'harmonie*, ses *réflexions* sur le même principe, une *reponse à M. Euler*, des *observations sur notre instinct pour la musique*, enfin le *code de musique* & quelques autres opuscules, parurent successivement depuis qu'il se fut montré sur la scène; & il ne cessa jusqu'à ses dernières années, d'écrire soit des livres en faveur de son systême, soit des ouvrages de théâtre où il le mettoit en pratique.

Il mourut à Paris le 17 septembre 1767. « Les musiciens du Roi & ceux de l'académie royale de musique, qui se regardoient tous comme ses enfans, lui firent célébrer à l'église de l'oratoire, un service solennel, où l'on exécuta plusieurs de ses plus beaux morceaux. M. Philidor fit aussi exécuter une messe des morts de sa composition, dans l'église des carmes du Luxembourg, en l'honneur d'un homme dont il admiroit les talens. » (*Essai sur la musique.*)

Il eut été dangereux, il y a quelques années, d'énoncer un jugement trop libre sur les ouvrages de Rameau. Il seroit superflu de le faire aujourd'hui. Un autre genre de musique a été pour la sienne, ce que la sienne avoit été pour la musique de Lulli. Tout le monde est d'accord là-dessus. Ses ouvrages théoriques, qui sont le fondement le plus solide de sa gloire, ont eu besoin qu'un philosophe se donnât la peine de les éclaircir, de les mettre en ordre, & de les réduire en un systême clair, méthodique & suivi. Enfin ce systême ingénieux, fondé sur une découverte heureuse, a dans les applications, dans les extensions que lui a données son auteur, & même dans quelques-unes de ses bases, des défauts qui ne sont plus ignorés, ou qui ne le seront plus, lorsqu'on aura lu avec réflexion tous les articles de ce dictionnaire, relatifs à la *basse fondamentale.*

Les compositeurs d'opera contemporains & successeurs de Rameau, & les derniers de l'ancienne école françoise, furent Mondonville depuis 1742, jusqu'en 1758, Berton de 1755 à 1775, D'Auvergne de 1752 à 17 3, & Trial de 1765 à 1771.

Pendant que vaincus de toutes parts par la musique italienne, la plupart de ces maitres cherchoient au moins un genre mitoyen, entre l'italien & le françois, qui pût conserver à celui-ci quelque reste d'existence, l'autre faisoit en France les plus rapides progrès.

Dès le commencement du siècle, en 1702, un homme d'esprit & de goût, l'abbé Raguenet, qui avoit résidé quelque tems à Rome, avoit publié un pamphlet intitulé : *Paralléle des Italiens & des François, en ce qui regarde la musique & les opera.* Il produisit une petite guerre, qui se termina après quelques écrits pour & contre ; & les François depuis ce tems semblent avoir joui de leur sommeil lyrique avec beaucoup de satisfaction & de tranquillité jusqu'en 1752. Ce fut alors que la représentation de la *Serva padrona*, donnée sur le théâtre de l'opera de Paris par une troupe de bouffons italiens, alluma dans la république musicale, un feu qui ne s'est éteint qu'après avoir consumé sans retour l'ancienne musique françoise.

Ce fut en exerçant un privilége exclusif & vexatoire, que l'opera françois accélera sa perte. Cette troupe italienne avoit été engagée pour aller jouer à Rouen. Là peut-être auroit-elle eu quelques succès suffisans pour son ambition ; les Normands satisfaits l'eussent retenue tout le tems qu'elle devoit passer en France. On auroit seulement appris dans la capitale cette nouveauté de Province, & la psalmodie françoise eut continué paisiblement en France, de s'appeller de la musique. Mais *l'Académie Royale* avoit la souveraineté absolue sur les opera provinciaux, comme sur ceux de Paris ; elle ne voulut pas que les bouffons jouassent pour Rouen, avant d'avoir joué pour elle, & ce fut par son ordre même qu'ils vinrent la combattre dans ses foyers.

Elle fit une autre imprudence. Elle avoit alors dans son répertoire tous les opera de Rameau ; elle choisit par préférence, pour lutter avec la musique de Pergolèse, un opéra de Lulli ; & de peur que le contraste ne fût pas assez marqué, au lieu de les donner ou à différens jours, ou au moins l'un après l'autre, comme la *Serva padrona* étoit un intermède, les directeurs voulurent qu'elle remplit sa destination primitive, & la placèrent entre les actes *d'Acis & Galatée.*

On se figure aisément l'effet qu'elle y dut produire, & l'on sait de quels combats elle fut la cause. Les querelles dans les cafés, dans les sociétés, la division du parterre en deux espèces d'armées, toujours rangées en bataille & prêtes à en venir aux mains, une grêle d'écrits polémiques qui se succédoient, se croisoient rapidement, enfin le discrédit dans lequel tomba dès-lors le prétendu chant françois, tout cela fut le produit de cette imprudence académique.

Tous les opera françois qu'on essaya d'opposer aux intermèdes italiens, eurent le même sort qu'Acis & Galatée. *Le devin du village* put seul tenir contre eux, parce que la musique sans être italienne, n'étant pas non plus de la musique françoise, ayant un chant régulier, du rhythme, de la mesure, les suivoit de plus près, & les combattoit avec moins d'inégalité. « Quand je composai mon intermède, dit Rousseau lui-même dans ses confessions, j'avois l'esprit rempli de ceux-là ; ce furent eux qui m'en donnèrent l'idée, & j'étois bien éloigné de prévoir qu'on les passeroit en revue à côté de lui. »

J. J. Rousseau n'étoit alors connu que par son discours sur les sciences, & par les réponses qu'il avoit faites à des adversaires nombreux & obstinés à ne le pas entendre. Il copioit de la musique pour vivre honnêtement, & pour ne pas trafiquer de sa plume, dès-lors consacrée à la vérité. Il avoit pris parti dans la guerre lyrique, & s'étoit rangé comme tous les gens de goût & de lettres, du côté de l'Italie. Le succès du *devin* lui donna sur cette phalange d'amateurs, une supériorité qui fut le premier germe de la haine implacable que plusieurs d'entre eux lui ont vouée depuis.

Il provoqua bien d'autres haines par sa *lettre sur la musique françoise.* Toute la France outragée dans sa musique, se déchaîna contre cet ouvrage. Son auteur fut brûlé en effigie au théâtre de l'opera, & quoiqu'il

n'eût exigé que ses entrées à vie pour le prix de son *devin*, qui avoit rapporté un argent immense, on lui ôta ses entrées. « Tandis que dans tout le reste de l'Europe, dit le docteur Burney, cette lettre étoit lue, comme un excellent morceau de critique musicale, plein d'idées & de vûes neuves sur la musique dramatique, elle étoit en exécration aux partisans de l'ancien style de la musique d'opera. » Les traitemens & les reproches qu'on fit alors à l'auteur paroissent bien ridicules aujourd'hui. Et l'on ne se reporte pas sans quelque honte vers les tems peu distans du nôtre, où des gens prétendus honnêtes, & soi-disans raisonnables, choquoient à ce point, dans une matière de pur agrément, la raison & la décence.

La même année le *stabat mater* de Pergolèse fut exécuté au concert spirituel, & convainquit quelques françois raisonnables que leur musique d'église n'étoit pas aussi parfaite qu'ils l'avoient imaginé. Ce fut cette année-là, que Cafarelli fut appelé de Naples par le Maréchal de Richelieu, pour satisfaire la curiosité de la Dauphine, qui désiroit de l'entendre. Après avoir rempli le principal but de son voyage, & chanté une fois au concert spirituel, l'Amphion napolitain s'en retourna sans avoir en France, ni bâti de villes, ni attendri les rochers.

Tous ces essais de musique italienne, après la première fermentation, ne re. dirent le re our de l'ancienne psalmodie nationale, que plus agréable aux oreilles patriotiques, puisque les opera de Lulli & de Rameau qu'on reprit alors, furent reçus avec des applaudissemens universels. L'expulsion des bouffons italiens est consacrée comme un triomphe mémorable dans tous les ouvrages relatifs aux théâtres en 1754. Dans l'almanach des *spectacles de Paris*, ils sont comparés aux vapeurs empestées qui infectent l'air. On y trouve aussi que l'opera de Titon, et l'Aurore de Mondonville, & Castor & Pollux de Rameau, *tranquillisèrent les esprits*.

En 1755, les motets à grand chœur de Lalande & de Mondonville, furent en grande faveur au concert spirituel, & l'on n'y entendit aucun mélange profane de musique italienne, excepté les concerto de hautbois & de basson, exécutés par les deux célèbres frères Bezozzi, qu'un petit nombre d'amateurs eut la foiblesse d'admirer & d'applaudir de bon cœur. Cette année fut marquée à Paris par une nouveauté brillante : on y donna le fameux ballet de Noverre, intitulé *les fêtes Chinoises*.

M. d'Auvergne avoit fait en 1753, dans les Troqueurs, un essai de musique chantante & mesurée, qui fut presque aussi heureux à l'opera comique, que le *Devin* l'avoit été au grand opera.

En 1757, Dani, compositeur italien, vint de Parme à Paris; ce fut lui qui adapta le premier la véritable mélodie italienne à la langue françoise. Il étoit né en 1709 auprès d'Otrante, dans le royaume de Naples. Après avoir obtenu des succès dans sa patrie, il voyagea en Allemagne, en France, en Angleterre, en Hollande. De retour en Italie, sa réputation engagea l'Infant dom Philippe à se l'attacher. Ce fut à Parme qu'il composa ses premiers ouvrages sur des paroles françoises. Il y réussit si bien, qu'on lui envoya de Paris *le Peintre amoureux*. Il y vint l'année suivante faire exécuter sa pièce, qui eut un si grand succès, qu'il résolut de se fixer en France. Il y a composé pour l'opera comique & le théâtre italien, seize ou dix-sept ouvrages, qui ne réussirent pas tous également. Ceux qui restèrent au théâtre, sont *le Peintre amoureux*, *l'Isle des foux*, *Mazet*, *le Milicien*, *les chasseurs*, *la fée Urgelle*, *la clochette*, *les moissonneurs*, & *les sabots*.

Duni est mort à Paris en 1775. Le style de sa musique a de la clarté, du naturel, de l'élégance, mais un peu de froideur. Les formes italiennes qu'il conserva jusques dans ses derniers ouvrages, ne nuisirent jamais à l'exacte observation de la prosodie françoise, dont il paroît avoir fait une étude particulière. Le rhythme & le caractère de ses airs est toujours singulièrement adapté à celui des vers qu'il met en chant; & il n'y a peut-être aucun maître étranger, peut-être même aucun François qui ait su dans un style régulier, périodique, & parfaitement accentué, mettre notre langue aussi à l'aise.

Il n'avoit donné que ses deux ou trois premières pièces, lorsqu'il trouva un rival parmi nos compositeurs. C'étoit M. Philidor qui débuta en 1759, par son opera bouffon de *Blaise le savetier*. Son vrai nom étoit Dan'cant; il étoit né à Dreux 1726, d'une famille musicienne attachée depuis Louis XIII, à la chambre & à la chapelle du Roi. Le jeune Philidor, page de la musique sous Campra, fit exécuter à onze ans, son premier motet à grands chœurs. Sorti de page, la passion des échecs l'occupa plus encore que la musique. Il voyagea en Angleterre, en Hollande, en Allemagne, où il entendit les ouvrages des meilleurs maîtres d'Italie. De retour en France, il ne put obtenir une place de maître de chapelle, parce qu'il avoit fait exécuter à Versailles un *Lauda Jerusalem*, en style italien, que la feue reine n'aimoit pas, & qu'aimoient encore moins sans doute les François, alors maîtres de cette chapelle. Ce maudit style italien ne lui réussit pas mieux à l'opera; Rebel, scandalisé d'en voir partout des traces dans un acte que Philidor lui présentoit, le refusa sèchement, & lui déclara qu'on ne vouloit point introduire d'airs dans les scènes.

Il fut plus heureux à l'opera-comique, réuni depuis à la comédie italienne. Ses premiers ouvrages y eurent le plus grand succès. Il en a donné à peu près le même nombre que Duni. Ceux qui ont le mieux réussi, sont *Blaise*, *le soldat magicien*, *le maréchal*, *Sancho Pança*, *le Bucheron*, *Tom Jones* & *les femmes vengées*.

Cependant il ne perdoit point de vue son premier projet d'introduire au grand opéra ce genre de musique italienne que la langue françoise ne repoussoit pas, puisqu'il réussissoit si bien à l'opera comique, &

malgré l'arrêt de Rebel, il vouloit essayer d'*introduire des airs dans les scènes*. Mais on n'étoit pas encore mûr en France pour cette tentative. On ne l'étoit pas surtout à l'académie royale de musique. *Ernelinde* où M. Philidor avoit déployé toutes les ressources de son art, n'eut en 1761 qu'un succès douteux & fortement disputé. Mais il ne le fut pas à la reprise. On sentit vivement les beautés de cet ouvrage, qui fait époque, & qui assure à son auteur la gloire d'avoir le premier substitué sur notre théâtre lyrique, le récitatif simplement déclamé et les airs, duos, trios & autres morceaux de musique mesurée, suivant la méthode italienne, à l'ancienne & soporifique psalmodie françoise.

En 1779, M. Philidor fit exécuter à Londres le *Carmen sæculare* d'Horace, que nous avons depuis entendu au concert spirituel, & qui en Angleterre, comme en France, a réuni les suffrages de tous les connoisseurs. Il a toujours continué de mêler son goût pour les échecs à ses occupations musicales. Dès 1749, il avoit fait imprimer à Londres *l'analise des échecs*, ouvrage pour lequel il avoit eu une forte souscription. Il le fit réimprimer en 1777 avec des augmentations considérables.

Le style de la musique de ce maître est savant. Sa marche est ferme & hardie, son harmonie forte sans être dure; on ne le trouve pas aussi heureux dans la création du chant, quoique dans tous ses opera, il y ait des morceaux d'un chant très-agréable. On lui reproche à cet égard beaucoup d'emprunts ou plus que des emprunts; & il est certain que dans le Sorcier, dans Tom Jones, dans Ernelinde & d'autres ouvrages, des motifs entiers, alors ignorés des François à qui la musique italienne étoit entièrement étrangère, mais très-connus aujourd'hui, viennent à l'appui de ce reproche. Il est probable qu'il entre un peu de paresse dans ce défaut. Nourri comme il l'a été de bonne heure de l'étude des grands maîtres, M. Philidor auroit pu sans doute imiter leur style, comme il l'a fait souvent, sans confondre avec cette imitation permise des plagiats impardonnables.

M. Monsigny vint en 1759, joindre sur le même théâtre ses efforts & ses succès à ceux de MM. Duni & Philidor. Il a donné environ douze ouvrages, dont les principaux, sont *les aveux indiscrets*, *le maître en droit*, *le cadi dupé*, *on ne s'avise jamais de tout*, *le roi & le fermier*, *Rose & Colas*, *le déserteur*, *la belle Arsène & Félix*.

Un chant facile & gracieux, une expression touchante & naturelle, caractérisent les productions de ce compositeur. A cette première époque de nos comédies lyriques, il a joui peut-être plus qu'aucun autre du plaisir de voir ses airs devenus populaires, & cet avantage étoit compté pour beaucoup en France. Dans tous ses premiers ouvrages, sa manière d'écrire est extrêmement négligée, son harmonie souvent foible ou confuse, en un mot, son style peu formé. Depuis le *déserteur* on voit qu'il a plus de maturité, qu'il cherche à montrer plus de force. Son orchestre est plus travaillé, mieux rempli; son harmonie est plus recherchée & passe pour plus savante; mais ses chants ont peut-être quelquefois moins de naturel & d'aisance.

Ces trois premiers imitateurs du genre italien en France, se partageoient le théâtre comique; ils avoient fait tous leurs meilleurs ouvrages, & leur réputation ne croissoit plus, lorsqu'un nouveau compositeur vint partager avec eux les applaudissemens, & s'ouvrir une carrière, où presque tous ses pas ont été marqués par des succès, où vingt-cinq ans après son début, on le voit réussir encore.

André Grétry étoit né à Liége en 1743. Dès l'âge de douze ans, son goût déclaré pour la musique engagea ses parens à l'envoyer à Rome, où il fut placé au petit collége de Liége. Il y étudia sous *Casali*, & fit des progrès si rapides, qu'à dix sept ans, il composa avec succès pour le théâtre d'Aliberti, un intermède intitulé *le Vendemiatrice*, les vendangeuses. C'est du moins ce qu'on trouve dans *l'essai sur la musique* de M. Delaborde, à l'article *Grétry*. On y ajoute que le jeune Grétry fut appelé l'année suivante à travailler pour les théâtres de *la Pace* & de *Tordinona*, mais que sa mauvaise santé ne le lui permit pas & le força de quitter ce climat. Tout cela paroît inexact.

M. Grétry étant né en 1743, sa dix-septième année tombe en 1760. Or ce fut cette année-là, que *la buona figliuola* eut tant de succès à Rome, & Piccinni, n'y avoit été appelé pour la première fois, que deux ans auparavant pour *l'Alessandro nell' indie*. Sacchini ne le fut que quelques années après; & cependant ces deux grands maitres étoient à Rome, dans tout l'éclat de leur réputation, lorsque le jeune Grétry y faisoit ses études. Il suivoit assiduement les représentations & les répétitions de Piccini, qui m'a dit l'y avoir vu plusieurs fois: il prit pendant plusieurs mois, des leçons de Sacchini; ce fut après cela qu'il composa pour le théâtre d'Aliberti, & ce fut Sacchini lui-même, de qui je tiens ces détails, qui l'engagea ensuite à quitter l'Italie pour la France, où il pouvoit plus aisément travailler à sa réputation & à sa fortune.

Il paroit donc qu'au lieu de dix-sept ans, il en avoit vingt-un ou vingt-deux, quand il donna l'intermède des *Vendemiatrici*.

En sortant d'Italie, M. Grétry alla d'abord à Genève, où il resta pendant six mois. Il y remit en musique Isabelle & Gertrude, qui réussit beaucoup sur le théâtre de cette ville.

De Genève, il se rendoit souvent à Ferney; « M. de Voltaire & madame Denis, disent les éditeurs de

Voltaire, sur quelques essais qu'il leur fit entendre, conçurent une si grande espérance de ses talens, qu'ils le pressèrent d'aller les exercer dans la capitale, & pour l'y déterminer d'autant mieux, M. de Voltaire s'offrit de travailler dans un genre nouveau, dont il n'osoit cependant espérer disoit il, d'atteindre la sublimité. Il donna en effet le baron d'Otrante à M. Grétry, qui vint le présenter aux comédiens comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. Les comédiens refusèrent la pièce, en avouant cependant que l'auteur n'étoit pas sans talent & qu'il promettoit beaucoup. Ils engagèrent même M. Grétry à mander au jeune homme, que s'il vouloit se rendre à Paris, on pourroit lui indiquer les changemens nécessaires pour faire admettre & représenter sa pièce, & que moyennant un peu d'étude de leur théâtre & de la docilité, il pourroit lui être utile & mériter d'y être attaché. Le jeune auteur reconnut son insuffisançe & ne jugea pas à propos de se déplacer. »

Cet événement empêcha M. Grétry de mettre la pièce en musique. Il resta deux ans à Paris, sans trouver personne qui voulût lui confier un autre poëme. Enfin M. Marmontel, engagé par M. de Stroganoff, ambassadeur de Russie, fit pour lui le *Huron*, qui fut composé dans fort peu de tems & donné au théâtre Italien en 1768, avec le plus grand succès.

Lucile suivit de près, & réussit encore d'avantage. *Sylvain & le tableau parlant*, achevèrent de placer avantageusement leur auteur dans l'opinion publique; ils prouvèrent surtout la souplesse & la fécondité de son talent, qui s'étoit plié dans ce dernier ouvrage aussi facilement au genre bouffon, qu'il étoit touchant & pathétique dans celui qui l'avoit précédé.

Il donna ensuite au même théâtre, *les deux avares*, *l'amitié à l'épreuve*, *Zemire & Azor*, *l'ami de la maison*, *la rosière*, *le magnifique*, *les mariages samnites & la fausse magie*; presque tous avec le même succès; celles de ces pièces qui en eurent moins aux premières représentations, réussirent toujours à la reprise, & sont toutes restées au théâtre.

Ces douze opera, sans être semblables, sans que l'on pût faire à l'auteur le reproche d'uniformité, étoient cependant du même style. C'étoit à beaucoup d'égards, celui de l'école italienne au tems où M. Grétry y avoit étudié. On reconnoissoit surtout dans ses accompagnemens, une imitation éloignée de la manière de Sacchini, quoiqu'en général son harmonie fût peu travaillée, quelquefois même un peu négligée, & que par le désir d'être toujours clair, il la rendit peut-être souvent foible & molle.

Dans *le jugement de Midas*, *l'amant jaloux* & *les évènemens imprévus* qu'il fit ensuite, on remarqua quelques changemens dans son style, dans la coupe de ses morceaux, dans sa manière de traiter l'orchestre, soit que M. d'Helle, auteur de ces trois comédies, en lui communiquant ses intentions dramatiques, lui ouvrît sur son art de nouvelles idées, qu'il savoit ensuite employer & développer avec cette finesse de goût & cette adresse qui lui est propre, soit que la révolution qui se fit alors sur un autre théâtre lyrique, l'engageât à essayer de nouvelles routes, à tenter de nouveaux moyens.

Dans les ouvrages qu'il a faits depuis, il s'est en quelque sorte enfoncé encore davantage dans ce style, que quelques personnes trouvent peu dramatique, sans prétendre cependant que celui de ses douze premières pièces ne le soit pas. Celles des productions de ce maître ingénieux & fertile qui ont le mieux réussi depuis les *évènemens imprévus*, sont: *Aucassin & Nicolette*, *l'épreuve villageoise*, *Richard cœur-de-lion* & *le comte d'Albert*, ce qui fait en tout une vingtaine de pièces applaudies & restées au théâtre.

M. Grétry a aussi composé avec succès pour le grand opera; il y a paru sous trois formes différentes: d'abord avec son premier style dans *Cephale & Procris*, musique assez foible, mais dont quelques morceaux, & principalement le duo, n'étoient pas indignes de ses autres ouvrages; ensuite dans *Andromaque*, avec le nouveau style dramatique qu'il avoit adopté depuis la révolution musicale; enfin avec une manière mixte, moitié comique & moitié sérieuse, qui lui a parfaitement réussi dans *Colinette à la cour*, *la caravane & Panurge*, mais qui a eu un peu moins de succès dans *l'embarras des richesses*, *Amphitrion & Aspasie*.

La musique de ces pièces d'un genre particulier, est écrite avec beaucoup de liberté, de facilité, d'originalité; remplie d'effets, de contrastes, de détails piquans & de traits pittoresques; les airs de ballets en sont charmans, le spectacle d'un grand éclat & d'une extrême variété. En voilà beaucoup plus qu'il ne falloit pour réussir sur ce théâtre, & il y auroit de la pédanterie à juger à la rigueur ce que l'auteur n'a souvent donné lui-même que comme une débauche de gaîté, d'esprit & de talent.

En parlant d'une révolution musicale, j'ai désigné l'époque la plus brillante & la plus orageuse de l'histoire de la musique en France. Je suis obligé de traiter ici rapidement ce dont il me seroit facile de donner tous les détails. On y verroit de grands mouvemens & de grandes intrigues, depuis la cour jusqu'au parterre, & depuis les foyers jusqu'aux académies, pour des objets qui nous paroissent aujourd'hui un peu futiles. L'activité françoise, alors enchaînée par le despotisme, avoit besoin d'aliment; elle en trouva un dans cette guerre lyrique; & peut-être le public s'y livra-t-il plutôt par l'impulsion de ce besoin que par un véritable enthousiasme.

Elle commença en 1774; mais elle avoit été préparée quelques années auparavant. M. Gluck, avant de venir en France avec son *Iphigénie*, s'étoit

fait applanir les voies, & certes il avoit bien connu la nation, ou on la lui avoit bien fait connoître.

Je ne dirai rien de sa vie avant cette époque, M. Suard en a suffisamment parlé à l'article *Allemagne*, dont l'histoire de M. Gluck occupe la moitié. Je donnerai plutôt dans le supplément placé à la fin de ce dictionnaire ce qui m'a paru devoir completter l'histoire de la musique en *Allemagne*. Quant à celle de M. Gluck, je la reprends ou M. Suard l'avoit laissée.

L'Iphigénie en Aulide étoit faite & avoit été répétée plusieurs fois à Vienne dès le mois d'août 1772. Le Bailly du Roulet, auteur des paroles, écrivit alors à M. d'Auvergne, directeur de l'opera, pour lui vanter & M. Gluck, & sa musique, & le poëme. Ce célèbre Gluck, alors inconnu à toute la France, c'étoit *le fameux M. Gluck, si connu dans toute l'europe. Ce grand homme*, après avoir composé *avec le plus grand succès plus de quarante opera italiens*, s'étoit convaincu *que le genre françois étoit le véritable genre dramatique musical.* Deux opera italiens (Orphée & Alceste) composés dans le nouveau systême qu'il s'étoit fait, exécutés à Parme, à Milan, à Naples, &c. avec un succès *incroyable*, avoient *produit en Italie une révolution dans le genre.* L'un de ces opera représentés à Bologne, pendant l'hiver, y avoit *attiré plus de vingt mille étrangers*, &, *de compte fait*, Bologne avoit gagné *plus de quatre-vingt mille ducats par ce spectacle.*

Après avoir découvert que le systême dramatique italien étoit mauvais, il avoit aussi reconnu que la langue italienne n'avoit *ni la clarté, ni l'énergie de la langue françoise*, & que celle-ci avoit à un plus haut degré toutes les qualités requises *pour la grande composition musicale.* Or en cela *personne ne pouvoit être juge plus compétent que M. Gluck*, qui possédoit *parfaitement* les deux langues, &c.

Venoit ensuite l'éloge du poëme. *L'auteur*, qui étoit le Bailli lui-même, *lui paroissoit*, à lui Bailli, *avoir suivi Racine avec la plus scrupuleuse attention.* Les changemens nécessaires n'avoient point altéré l'intérêt; *il lui avoit paru même* (toujours à lui Bailli, auteur du poëme) *aussi entier que dans la tragédie de Racine.* Les vers de Racine qu'on avoit pu conserver, étoient *enchâssés avec assez d'art, pour qu'on ne pût pas appercevoir trop de disparité* (entre ces vers de Racine & ceux de lui Bailli du Roulet) *dans la totalité du style de l'ouvrage.* Enfin l'auteur s'étoit *assuré de l'effet* de son poëme, & *par la certitude du succès*, il étoit amplement dédommagé de ce qu'il pouvoit perdre du côté de l'amour-propre.

Quant à la musique elle étoit excessivement & en partie justement louée; mais voici une autre partie remarquable de cet éloge : *tout, dans cette composition, m'a paru dans notre genre; rien ne m'y a semblé étranger aux oreilles françoises.* Quelques amateurs qui ont osé dire que dans *Iphigénie* l'ancien genre françois se mêloit trop souvent à un meilleur style, ont été fort mal reçus : ils mettoient pourtant dans cette assertion, moins de généralité que M. du Roulet lui-même.

Il finissoit par proposer, de la part de M. Gluck, à l'administration, son opera; l'auteur étoit prêt à faire le voyage de France, si on vouloit lui assurer que son opera seroit représenté, & quoiqu'il fut *demandé avec beaucoup d'empressement à Naples pour le mois de mai suivant*, il étoit prêt *à faire le sacrifice des avantages qui lui étoient proposés.*

Cette lettre fut insérée dans le mercure d'octobre, & le public fut mis ainsi dans la confidence des plaisirs qu'on lui préparoit. Dans le mercure de février 1773, parut une lettre de M. Gluck lui-même, dans laquelle il se défendoit modestement contre l'excès des louanges de M. du Roulet, comme si celui-ci avoit écrit sans lui communiquer sa lettre. Il reconnoît une vérité de fait, qui est que l'invention du nouveau genre d'opera italien ne doit point lui être attribuée, & que c'est à M. *Calzabigi*, auteur des poëmes d'*Orphée*, d'*Alceste* & de *Pâris*, qu'en appartient le principal mérite.

Il professe ensuite sa doctrine dramatique, qui est sans doute excellente, & dans un style aussi bon que sa doctrine. « Quelque talent qu'ait le compo- » siteur, il ne fera jamais que de la musique mé- » diocre, si le poëte n'excite pas en lui cet enthou- » siasme sans lequel les productions de tous les arts » sont foibles & languissantes : l'imitation de la nature » (*oui; mais de la nature choisie & embellie*) est le » but qu'ils doivent tous se proposer, c'est celui » auquel je tâche d'atteindre : toujours simple & » naturel, autant qu'il m'est possible, ma musique » ne tend qu'à la plus grande expression & au ren- » forcement de la déclamation de la poésie. »

C'est la raison, ajoute-t-il, pour laquelle je n'emploie point les *trilles*, les *passages* ni les *cadences* que prodiguent les Italiens. Mais ces *trilles*, ces *passages*, ces *cadences* (& par ce dernier mot il entend sans doute les points d'orgue, sans quoi ce seroit parler à la françoise & dire deux fois la même chose, puisque *trillo* en italien, & *cadence* en françois sont synonymes, au lieu que *cadenza* en italien, signifie toute autre chose) tout cela n'est point à proprement parler la musique italienne, & il n'est pas vrai de dire que les Italiens les prodiguent toujours dans leurs compositions; mais il s'agissoit d'accaparer en France une préférence sur la musique italienne.

Au reste, M. Gluck se défend de prononcer entre les deux langues, quelque étude qu'il en ait pu faire : tout ce qu'il se croit permis de dire, c'est que celle qui lui conviendra toujours le mieux, sera

celle où le poëte lui fournira le plus de moyens variés d'exprimer les passions.

Il prend delà occasion de rendre au poëme de M. du Roulet les éloges que cet auteur avoit donnés à sa musique : « c'est, dit-il, l'avantage que j'ai cru trouver dans les paroles de l'opera d'*Iphigénie*, dont la poësie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inspirer de la bonne musique. » Il revient ensuite à ce qui le regarde. *Quoiqu'il n'ait jamais été dans le cas d'offrir ses ouvrages* à aucun théâtre, *il ne peut savoir mauvais gré* à l'auteur de la lettre, d'avoir proposé son *Iphigénie* à l'académie de musique. Il est probable en effet que le Bailli avoit pris ses précautions pour que M. Gluck ne lui sût pas mauvais gré de cette démarche. Mais dans le projet de se préparer un parti en France, voici le meilleur tour d'adresse, si le but avoit été un peu moins visible.

« J'avoue que je l'aurois produite (Iphigénie) » avec plaisir à Paris, parce que par son effet, & » avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, » que je me proposois de consulter, nous aurions » peut-être ensemble, en cherchant une mélodie » noble, sensible & naturelle, avec une déclamation » exacte selon la prosodie de chaque langue, & le » caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que » j'envisage de produire une musique propre à toutes » les nations, & de faire disparoître la ridicule distinc- » tion des musiques nationales. L'étude que j'ai faite » des ouvrages de ce grand homme sur la musique, » la lettre, entre autres, dans laquelle il fait l'analyse » du monologue de l'Armide de Lulli (c'est la lettre » de Rousseau sur la musique françoise) prouvent » la sublimité de ses connoissances & la sureté de » son goût, & m'ont pénétré d'admiration. Il m'en » est demeuré la persuasion intime que s'il avoit » voulu donner son application à l'exercice de cet » art, il auroit pu réaliser les effets prodigieux que » l'antiquité attribue à la musique. Je suis charmé » de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement » ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite. »

Les choses ainsi disposées, & l'opera ayant promis de recevoir Iphigénie, M. Gluck vint à Paris. Il y passa environ six mois à tout préparer pour la représentation de son ouvrage & pour son succès. Il avoit tout à créer dans ses acteurs, & en quelque sorte dans le public. Les études, les leçons & les répétitions particulières lui servirent pour le premier objet : les répétitions publiques furent un moyen puissant qu'il employa pour le second. On sait toute la rumeur qu'elles excitèrent, toute l'affluence qu'elles attirèrent, & ce qu'y offroit de piquant le genre de la musique, nouveau pour la plupart des François, & les singularités de l'auteur, plus nouvelles peut-être encore.

Qu'on se rapelle l'état où étoit avant lui ce spectacle, la froideur des acteurs & des actrices, l'immobilité des chœurs, l'inhabileté de l'orchestre ; que l'on songe à la chaleur qui anime aujourd'hui toutes ces parties, & de quelle activité morale, & de quelle force physique il étoit besoin pour opérer une telle métamorphose : on reconnoîtra que M. Gluck étoit précisément l'homme nécessaire pour opérer cette heureuse révolution.

Iphigénie donnée pour la première fois le 19 avril 1774, eut le plus grand succès, malgré d'assez vives oppositions de la part de quelques vieux François qui la trouvoient trop italienne, & de quelques amateurs exclusifs de la musique italienne, qui lui reprochoient avec plus de raison trop de tournures françoises. Il est vrai que chacun de ces deux partis pardonnoit à l'ouvrage en faveur de ce que le parti contraire y trouvoit à reprendre ; & c'étoit là peut-être ce que M. Gluck s'étoit proposé en se rapprochant dans son premier opera du genre qu'il entreprenoit de détruire.

Il y porta un coup plus fort & plus hardi en faisant parodier d'italien en françois son Orphée. C'est assurément le meilleur & le plus pur de ses ouvrages, quoique, à l'exception du rôle d'Orphée, la mélodie en général y soit de beaucoup inférieure à la mélodie italienne. Si le style de ce beau rôle est tout à fait italien, on en sait la cause ; on sait que le chant du premier air *Objet de mon amour* (*Piango il mio ben cosi*) celui des trois couplets que chante Orphée pour appaiser les démons ; celui enfin du charmant rondeau du troisième acte, sont de *Guadagni*, pour qui fut fait ce rôle. C'est un fait très connu, & il est aisé d'appercevoir entre ces morceaux vraiment italiens & tous les autres morceaux de M. Gluck, une différence qui dit assez qu'ils ne sont pas de la même main.

L'air qui est à la fin du premier acte n'est point dans la partition italienne. Cet acte s'y termine froidement par du récitatif. Les amis de M. Gluck l'engagèrent à y ajouter un air, & même un air de bravoure. Il feignit de se rendre avec peine, protestant toujours du mépris qu'il avoit pour ce genre, & de son extrême facilité. Le très-bel air *L'espoir renaît dans mon ame*, fut fait si rapidement, que les amis ne revenoient ni de leur admiration, ni de leur surprise. Il s'éleva dés doutes sur cet air ; on prétendit qu'il étoit de Bertoni, & il est vrai qu'il y a un ancien air de Bertoni, dont le motif & les roulades sont tout à fair semblables. Pour prouver la priorité en faveur de M. Gluck, il fallut alors avouer que ce morceau fait avec tant de rapidité, vu la facilité du genre, étoit un air italien tiré d'un autre opera de M. Gluck, & parodié en françois. Les copies de l'air de Bertoni que j'ai vues, portent une date encore antérieure à celle que M. Gluck assigna lui-même à l'air qu'il avoit donné d'abord pour une production nouvelle. Tous ces petits traits qui ont peu d'importance par eux mêmes, en acquièrent dans l'histoire

toire d'un homme célèbre, & doivent trouver place dans celle des révolutions de l'art.

Cependant les journaux, les pamphlets ſecondoient l'effet des repréſentations. Tous les jours nouveaux éloges, nouvelles exagérations. « Toutes les muſiques que je connois, écrivoit l'abbé Arnaud, ſont à celle de M. Gluck, ce que les tableaux de genre ſont aux tableaux d'hiſtoire, ce que l'épigramme & le madrigal ſont au poëme épique » Tout ce qu'il écrivit alors étoit monté ſur ce ton.

Alceſte parut; & comme ſon ſuccès s'établit plus difficilement que celui d'Iphigénie & d'Orphée, les panégyriſtes redoublèrent d'enthouſiaſme & d'emphaſe. *Le Souper des Enthouſiaſtes*, brochure de l'abbé Arnaud, paſſa toutes les bornes. Il alla juſqu'à y faire entendre que ceux qui n'aimoient pas Alceſte étoient des gens qui *voyoient d'un œil sec la vertu malheureuse*, que *de véritables traits de générosité & de grandeur d'ame ne touchoient point.* « Remarquez, » dit-il encore, qu'Alceſte plait principalement » à de bonnes gens, à des pères de famille, à des » mères tendres, à de bons amis, à des jeunes gens » ſenſibles. » Voilà de quels moyens on ſe ſervoit pour ramener le public à cet opera, rempli de grandes beautés, mais dont la triſteſſe & la monotonie avoient d'abord écarté le grand nombre des ſpectateurs. C'étoit rendre ſervice à l'art que de faire ſentir aux François inattentifs les beautés auſtères des deux premiers actes; mais ne pas changer de ton en louant le troiſième, c'étoit égarer leur jugement, c'étoit corrompre le goût à ſa naiſſance.

Je ne dirai rien de *Cythère aſſiégée*, dont les ennemis de M. Gluck ne ſe ſouviennent plus, & dont ſes amis ne parlent jamais. Au reſte, comme le ſuccès de cet opera n'eut rien ajouté à ſa réputation, ſa chute ne devoit pas y porter atteinte.

Après Iphigénie, Orphée & Alceſte, la révolution muſicale étoit bien avancée : on eſſaya de remettre au théâtre quelques opera françois, mais il ne fut plus poſſible de les entendre. Pour avoir entièrement cauſe gagnée, il ne reſtoit qu'à faire de la nouvelle muſique ſur quelques anciens poëmes deja traités par Rameau ou par Lulli, afin que les mêmes vers paroiſſant ſous deux muſiques différentes, on pût ſe décider avec plus de connoiſſance de cauſe, & prononcer ſans appel ce qui déja n'étoit plus en queſtion. M. Gluck ſe détermina à faire *Armide*.

Ce fut pendant qu'il y travailloit à Vienne que M. Piccinni vint en France. Il arriva en janvier 1777, précédé d'une grande réputation, mais ne s'étant fait annoncer par aucun des moyens qu'avoit employés M. Gluck. Le gouvernement, qui déja l'avoit appelé avant la mort de Louis XV, lui aſſuroit un traitement, lui promettoit faveur & protection. Père d'une famille nombreuſe, qu'il amenoit avec lui, tout entier à ſon art, étranger à toute intrigue, à toute ambition, aux mœurs, aux goûts, aux uſages, à la langue du pays qu'il venoit habiter, il paſſa une année entière renfermé dans un cercle borné d'amateurs & de gens de lettres, étudiant notre langue avec l'activité d'un jeune homme, y faiſant des progrès rapides, ſtudieux ſur-tout de la déclamation & de la proſodie, & partageant ſes journées entre la compoſition de ſon premier ouvrage & la lecture de nos poëtes, de nos orateurs & de nos philoſophes les plus célèbres.

A peine avoit-il commencé ſon opera de Roland, que les partiſans de M. Gluck, & M. Gluck lui-même, lui déclarèrent la guerre. Ces deux artiſtes pouvoient être rivaux ſans être ennemis, & le caractère de M. Piccinni rendoit l'union facile entre eux; l'art y eut gagné ſans doute, & de miſérables diviſions n'euſſent pas troublé les jouiſſances de cet art conciliant & paiſible. On fut injuſte & excluſif de part & d'autre, ſelon la coutume : on écrivit, on s'injuria, on ſe déteſta cordialement, le tout pour des notes; on embrouilla la queſtion, & l'on n'en cria que plus fort quand on fut parvenu à ne plus s'entendre.

Dans cette guerre, comme dans toutes les autres, le tort eſt du côté des agreſſeurs. Ceux qui ſe trouvoient inopinément & injuſtement attaqués n'eurent pas le choix, & ſe virent forcés de ſe défendre. Or, que cette agreſſion vint de M. Gluck lui-même, voici ce qui le prouve évidemment.

D'abord il fit courir le bruit qu'il avoit commencé à compoſer *Roland*; bientôt on publia même que cet opera étoit fini, ce qui donna lieu à ce bon mot que le journal de Paris s'empreſſa de recueillir. « Savez-vous, diſoit quelqu'un à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la muſique d'*Armide* & de *Roland?* — De Roland! dit ſon voiſin : mais M. Piccinni travaille actuellement à le mettre en muſique. — Eh bien! répliqua l'autre, tant mieux : nous aurons un *Orlando* & un *Orlandino.* »

Peu de temps après, parut dans l'Année littéraire, une lettre de M. Gluck, qui contient la véritable déclaration de guerre. « Vous m'exhortez, écrivoit-il au bailli du Rouler, à continuer de travailler ſur les paroles de l'opera de *Roland;* cela n'eſt plus faiſable, parce que quand j'ai appris que l'adminiſtration de l'opera, qui n'ignoroit pas que je faiſois Roland, avoit donné ce même ouvrage à M. Piccinni, j'ai brûlé tout ce que j'en avois déja fait, qui peut-être ne valoit pas grand'choſe; & en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel d'avoir empêché qu'on ne lui fit entendre une mauvaiſe muſique; d'ailleurs je ne ſuis plus un homme fait pour entrer en concurrence. M. Piccinni auroit trop d'avantage ſur moi; car outre ſon mérite perſonnel, qui eſt aſſurément très-grand, il auroit celui de la nou-

veauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais; n'importe : cela use la fantaisie, & puis *je lui ai frayé le chemin*, il n'a qu'à me suivre. »

« Je ne vous parle pas de ses protections. Je suis sûr qu'un certain politique de ma connoissance (M. *Caraccioli*, Ambassadeur de Naples, depuis Viceroi de Sicile) donnera à dîner & à souper aux trois quarts de Paris, pour lui faire des prosélytes, & que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif du sieur Piccinni. Je plains, en vérité, M. Hébert, (alors administrateur de l'opera) d'être tombé dans les griffes de tels personnages, &c. »

On conviendra que cette hostilité étoit aussi vive que gratuite. Il seroit inutile de chercher à excuser cette lettre, qui devint malheureusement trop publique : mais peut-être fut-elle imprimée sans la participation de son auteur.

Le reste de l'épître est curieux sous un autre point de vue; c'est une preuve nouvelle des soins que se donnoit M. Gluck pour préparer & assurer le succès de ses ouvrages.

« C'est, dit-il, un galant homme que ce M. Hébert, & c'est la raison pour laquelle je ne m'éloigne pas de lui donner mon Armide, à condition cependant, qu'on me donnera au moins deux mois quand je serai à Paris, pour former mes acteurs & actrices; que je serai le maître de faire faire autant de répétitions que je croirai nécessaire; qu'on ne laissera doubler aucun rôle, & qu'on tiendra un autre opera tout prêt, au cas que quelque acteur ou actrice soit incommodé; voilà mes conditions, sans lesquelles je garderai l'*Armide* pour mon plaisir. J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas sitôt. »

« Vous me dites, mon cher ami, que rien ne vaudra jamais Alceste; mais moi je ne souscris pas encore à votre prophétie. Alceste est une tragédie complète, & je vous avoue qu'il manque très-peu de chose à sa perfection; mais vous n'imaginez pas de combien de nuances & de routes différentes la musique est susceptible; l'ensemble de l'Armide est si différent de celui d'Alceste, que vous croirez qu'ils ne sont pas du même compositeur.... Je vous confesse qu'avec cet opera j'aimerai à finir ma carrière. Il est vrai que pour le public il faudra au moins autant de temps pour le comprendre, qu'il lui en a fallu pour comprendre l'Alceste. Il y a une espèce de délicatesse dans l'Armide qui n'est pas dans l'Alceste; car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que vous connoîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer quand ce sera Armide qui parlera ou une suivante, &c. &c. Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu fou ou charlatan. »

Il ne finit cependant pas. Il lance encore un sarcasme contre M. Marmontel, dont il n'avoit pas sans doute l'intention de se faire un ami. « Rien ne fait, dit-il, un si mauvais effet que de se louer soi même : cela ne convenoit qu'au grand Corneille; mais quand Marmontel ou moi nous nous louons, on se mocque de nous & on nous rit au nez. »

Il fait ensuite sa cour aux dépens des compositeurs italiens, & par conséquent de M. Piccinni, à deux compositeurs françois, dont il accapare ainsi les partisans. « Vous avez grande raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs françois; car, ou je me trompe fort, je crois que *Gossec* & *Philidor*, qui connoissent la coupe de l'opera françois, serviroient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si l'on ne s'enthousiasmoit pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté. »

Il revient encore, en finissant, sur Armide & sur Alceste, qu'il défend absolument aux Parisiens de comparer ensemble, sous peine d'être déclarés imbécilles. « Je tremble presque qu'on ne veuille comparer l'Armide & l'Alceste, poëmes si différens, dont l'un doit faire pleurer, & l'autre faire éprouver une voluptueuse sensation : si cela arrive, je n'aurai pas d'autre ressource que de faire prier Dieu pour que la bonne ville de Paris retrouve son bon sens. »

Armide fut représentée le 3 mars 1777, avec un succès médiocre; mais il en fut comme d'Alceste : on s'y habitua peu à peu, & quoiqu'à l'exception de quelques morceaux, on y reconnoisse difficilement l'auteur d'Orphée, le mérite de ces morceaux, la beauté du poëme, la richesse & la variété du spectacle ont toujours soutenu depuis, & soutiendront sans doute long temps cet ouvrage.

La guerre de plume étoit alors dans sa plus grande chaleur. L'exagération à laquelle se livroient les admirateurs de M. Gluck, rendit exagérés dans un sens contraire, ceux qui ne partageoient pas leur admiration. L'acharnement à poursuivre les Italiens, la personne italienne, les chants italiens, & M. Piccinni, qui étant italien, étoit envoyé d'avance à tous les diables, avec ses chants & ses périodes, tout cela aigrissoit ceux même qui ne le connoissant pas, mais connoissant la bonne musique italienne, & par conséquent celle d'un maître aussi justement célèbre, ne voyoient dans cette détraction prématurée qu'esprit de parti, que fanatisme, ignorance & mauvaise foi.

Ceux qui le voyoient de près souffroient plus impatiemment encore ces jugemens aveugles, ces preventions ridicules, ce dénigrement absurde & décourageant. Le caractère de Piccinni, ses qualités sociales, sa vie retirée & simple au milieu de sa famille, l'agrément & la culture de son esprit, sa philosophie, rare dans les hommes de son art & de son pays, sa fierté modeste qui le rendoit également incapable de se vanter & de s'avilir, enfin tout ce

qu'il avoit d'attachant comme homme & comme artiste, ne les disposoit pas à voir patiemment tout ce qu'on faisoit à l'avance pour armer l'opinion contre un ouvrage qui n'existoit pas encore. De là les brocards, les écrits, les pamphlets pour & contre. Les articles du journal de littérature sur *Iphigénie* & sur *Armide*, par M. de la Harpe, qui malheureusement ne savoit pas la musique; les lettres de l'anonyme de Vaugirard, par M. Suard, qui ne la savoit pas davantage; les répliques de l'un & les dupliques de l'autre; les attaques & les défenses d'autres athlètes moins importans, échauffoient les esprits & mettoient un public déja médiocrement capable de bien juger de ces matières, absolument hors d'état d'en juger sainement.

M. Marmontel, auteur des changemens faits dans l'opera de *Roland*, pour le rendre susceptible de toutes les beautés de la musique italienne, lui qui avoit la constance, malgré son âge & ses habitudes, d'aller tous les matins travailler avec Piccinni, l'instruire dans notre langue, lui expliquer les finesses & les nuances du style, lui apprendre à sentir la prosodie des mots, l'harmonie des vers, & qui se trouvoit chaque jour payé de ses peines par quelque partie de ce bel ouvrage qu'il voyoit naître, & pour ainsi dire éclore devant lui, voulut ramener les esprits au véritable état de la question dans son *Essai sur la révolution de la musique en France*. Il ne fit que les aigrir davantage, & contre lui & contre le paisible auteur de Roland, qui n'en continua pas moins de déployer dans cet ouvrage toutes les richesses de son art & de son génie.

Bientôt les répétitions commencèrent. Les partisans, les ennemis préparèrent leurs armes. Ceux ci paroissoient les plus forts, parce qu'ils étoient les plus bruyans; aux approches de la représentation, ils le devinrent davantage. Piccinni crut sa chute inévitable. Voici ce qu'il m'écrivit le jour de la dernière répétition. Je copie fidellement sa lettre..... « Je suis bien décidé à mon sort. Il ne me reste d'autre moyen que de suivre la résolution que j'ai dans ma tête, & que le diable ne m'ôtera pas. (c'étoit de repartir le lendemain matin pour Naples.) Je vous remercie beaucoup de l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon succès, & je vous serai obligé tout le temps de ma vie; mais il est inutile, mon cher ami, que vous vouliez bien vous chagriner à tel point, & combattre avec tant d'ennemis. Ils auront la victoire, & nous succomberons; tranquillisez vous, je vous en prie; pour moi je suis bien tranquille, & bien sûr de ma chute affreuse. Je vous embrasse de tout mon cœur. »

Le jour de la représentation, lorsqu'il partit pour se rendre au théâtre, sa famille, à l'exception de son fils aîné, ne voulut point l'y accompagner & fit tous ses efforts pour le retenir lui-même. Des rapports mal-adroits & exagérés y avoient jeté le plus grand trouble. Sa femme & ses filles étoient en larmes; leurs amis avoient beau faire, ils ne pouvoient les consoler. Lui seul étoit calme au milieu de cette désolation générale. C'étoit un spectacle que je n'oublierai de ma vie; quand il sortit, les larmes & les gémissemens redoublerent : on eût dit qu'il marchoit au supplice. A la fin, ému lui-même : « Mes enfans, leur dit-il en italien, pensez donc qu'enfin nous ne sommes pas parmi des barbares; nous sommes chez le peuple le plus poli, le plus doux de l'Europe. S'ils ne veulent pas de moi comme musicien, ils me respecteront comme homme & comme étranger. Adieu, rassurez-vous, ayez bonne espérance : je pars tranquillement & je reviendrai de même, quel que soit le succès. » Ce succès fut des plus heureux. L'artiste fut ramené chez lui, comme en triomphe; & malgré les clabauderies de quelques gens de parti, Roland ne fit à chaque représentation que réussir davantage.

Après avoir soutenu inutilement que cet opera ne vaudroit rien, lorsqu'on sut que M. Piccinni en commençoit un autre, on prétendit que Roland étoit & seroit toujours son chef-d'œuvre : que là il y avoit des peintures douces & champêtres, assorties à son talent & aux couleurs de la musique italienne, mais que dans *Atys* il devroit s'élever jusqu'au tragique, où il étoit incapable d'atteindre; qu'il avoit bien pu faire parler une reine, un page, & même un chevalier, mais qu'il falloit une autre lyre que la sienne pour faire parler les Dieux.

Cependant lorsque Atys parut, dans la tendresse & la douleur d'Atys & de Sangaride, dans la colère de Cybèle, & sur-tout dans l'enchantement des songes envoyés par Morphée, il fut aisé d'appercevoir une élévation de pensées & de style, une simplicité noble & grande, qui furent aux yeux des connoisseurs, le cachet distinct imprimé par le génie du maître sur ce nouvel ouvrage, & qui le placèrent dans leur opinion, peut-être au dessus du premier.

Le parti très fort & très-actif qui s'étoit alors formé contre lui, dans le public, dans les journaux, sur-tout dans l'orchestre & parmi les sujets de l'opera, ne fut point de cet avis. La première représentation fut médiocrement exécutée, & assez froidement reçue. On entendit fort mal le chœur des songes; les mouvemens du parterre & les rhumes de commande couvrirent les instrumens & les voix. On l'écouta, on le goûta mieux aux représentations suivantes; mais ce bel ouvrage n'eut un succès véritable que lorsqu'il fut repris quelques années après.

Entre Roland & Atys, Gluck avoit donné deux opera, *Iphigénie en Tauride* & *Narcisse* : l'un avoit redoublé l'enthousiasme de ses admirateurs, & l'autre, malgré sa chute, n'avoit pu les refroidir. Le public n'étoit pas d'abord tout-à-fait de leur avis sur Iphigénie en Tauride; mais à force de revoir cet ouvrage

au théâtre ſans le doubler jamais, d'en ſoigner la repréſentation, d'y joindre des ballets ſuperbes, d'en faire retentir par-tout les éloges, on y attira & l'on y maintint l'affluence des ſpectateurs. Cette ſeconde Iphigénie eſt regardée comme le chef-d'œuvre de ſon auteur, par ceux de ſes partiſans qui prétendent que la beauté, les graces & la régularité du chant ne ſont pas les qualités les plus eſſentielles de la muſique. En effet, ſi l'on ôtoit de cet opera trois ou quatre airs, compoſés anciennement ſur des paroles italiennes, & que Gluck fit traduire pour les y inſérer, il reſteroit ſi peu de chant, que ceux qui n'oſoient accuſer Gluck d'impuiſſance à cet égard, avoient quelque raiſon de penſer qu'il s'étoit abſtenu de chanter par ſyſtême.

Ce pouvoit être auſſi par un autre motif. Je me rappelle lui avoir entendu dire à lui-même, après Armide, où il y a encore moins de véritable chant que dans Iphigénie en Tauride : *Les François me font rire ; ils veulent qu'on leur faſſe du chant, & ils ne savent pas chanter.*

Je dois placer ici une anecdote peu connue & qui manqueroit à l'hiſtoire de cette époque intéreſſante. Environ un an après que Roland fut mis au théâtre, M. Piccinni avoit commencé Atys; il l'interrompit bientôt après. Une troupe de bouffons italiens étoit alors réunie à l'opera, union mal aſſortie qui les empêchoit de réuſſir autant qu'ils l'auroient fait ailleurs. M. de Viſmes, entrepreneur de ce ſpectacle, avoit confié à M. Piccinni la direction de cette troupe quant à la partie muſicale. Il tenoit le clavecin aux repréſentations; les leçons qu'il donnoit à quelques-unes des *Signore Buffe*, les répétitions, les morceaux que dans chaque opera il compoſoit à la place de ceux qui ſe trouvoient trop foibles dans la partition, tout cela lui prenoit beaucoup de temps, & ſes amis crurent que c'étoit ce qui l'avoit forcé d'interrompre Atys. On s'aperçut quelque temps après qu'il travailloit ſécrettement. Pendant plus de trois mois, enfermé tous les matins, il ne recevoit plus perſonne; & lorſque dans le reſte du jour on mettoit la converſation ſur ſes occupations matinales, il la détournoit adroitement.

Sur ces entrefaites on annonça que M. Gluck revenoit à Paris pour donner au théâtre Iphigénie en Tauride.

Lorſque Piccinni ſe fut aſſuré de la vérité de ce fait, il me prit un jour à part, me mena dans ſon cabinet, & me dit : Mon ami, je ſuis très malheureux; on n'a ici ni bonne foi, ni fidélité à ſa parole : écoutez ce qui m'arrive. Là-deſſus il me raconta qu'environ ſix mois auparavant, M. de Viſmes l'avoit prié de paſſer chez lui; là, d'un air de confiance & d'amitié, il lui avoit dit qu'il ſouffroit depuis long-temps des injuſtices qu'il lui voyoit éprouver, qu'il vouloit enfin lui procurer une occaſion éclatante de ſe montrer avec tous ſes avantages. Tenez, ajouta-t-il, voilà un excellent poëme que je vous propoſe de mettre en muſique, c'eſt une *Iphigénie en tauride ;* M. Gluck en fait une autre, & c'eſt pour le coup que le public impartial pourra décider entre vous. On verra, comme en Italie, deux maîtres compoſer le même ouvrage; c'eſt un uſage que je veux introduire en France. — Mais il faudroit pour cela que ce fût le même poëme. — Ce n'eſt pas tout-à-fait le même poëme, mais c'eſt le même ſujet, le même plan, & vous pouvez vous en rapporter à moi du choix que j'ai fait pour vous. — Vous n'ignorez pas, Monſieur, les préventions & même les haines qui exiſtent contre moi, ſans que j'y aie donné lieu; ſi l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck étoit entendue la première, on ne voudroit plus entendre la mienne. — Je vous donne ma parole que votre ouvrage ſera mis au théâtre avant le ſien : donnez moi la vôtre, à votre tour, que vous ne parlerez de ceci à perſonne, pas même à vos plus intimes amis : vous y êtes intéreſſé vous-même. Pour que ce concours tout nouveau produiſe l'effet que j'en attends, il ne faut pas que qui que ce ſoit en ait le moindre ſoupçon. Travaillez en toute ſureté. Je me ſuis aſſuré par moi-même, & par l'examen des gens de lettres du meilleur goût, que ce poëme eſt un très bel ouvrage. Commencez à y travailler tout de ſuite; comptez ſur la parole d'honneur que je vous donne, de le faire repréſenter avant celui de M. Gluck; j'attends la vôtre ſur le ſecret que j'exige.

Je ne crus pas, continua M. Piccinni, pouvoir la refuſer. Je lui demandai ſeulement à lire le poëme. Je paſſai une heure à le parcourir : je n'entends pas encore aſſez les fineſſes de votre langue pour ſavoir s'il eſt bien écrit; mais le ſujet me plut beaucoup. Je crus y voir de belles ſcènes, & l'irrégularité même des vers, dans les morceaux deſtinés au chant, me parut devoir fournir l'occaſion de prouver que l'on peut faire ſur des vers inégaux & irréguliers, des chants qui aient toute la régularité que l'art exige. Frappé de cette conſidération, ému par l'intérêt du ſujet, & me fiant aux précautions que M. de Viſmes me diſoit avoir priſes, je donnai ma parole d'honneur, & je n'y ai manqué de ma vie.

Depuis pluſieurs mois je travaille dans le myſtère; j'ai fini mes deux premiers actes; je les ai faits avec tout le ſoin dont je ſuis capable. J'allois commencer le troiſième, quand j'ai appris qu'on donneroit inceſſamment l'Iphigénie en Tauride de M. Gluck. J'ai été trouver M. de Viſmes; je lui ai rappelé ſa promeſſe. Il m'a répondu qu'il étoit bien fâché; qu'on lui forçoit la main; qu'il avoit des ordres de la reine. Je n'ai pu en tirer autre choſe. Voilà, mon ami, la poſition cruelle où je ſuis. Que dois-je faire ? Je ne puis me réſoudre à perdre ce travail; j'y ai mis un caractère nouveau & qui ne reſſemble à celui d'aucun autre de mes ouvrages. J'aime ce ſujet; il me paſſionne, il me touche. Voyez le poëme, &

dites-moi ſincèrement votre avis. Le tour qu'on me joue m'en fait craindre un autre qui ſeroit encore plus cruel. Liſez & tirez-moi d'inquiétude.

Il ſortit & me laiſſa ſeul avec le poëme. J'étois moi-même fort inquiet. J'ouvre, je parcours, j'oſe à peine en croire ce que je lis, tant je trouve de mauvais vers, de fautes & de platitudes. Je reprends, je lis de ſuite, je perds patience au troiſième acte; j'appelle M. Piccinni, je lui dis nettement qu'il faut renoncer à cet ouvrage; que le plan, le ſtyle, les caractères, tout eſt déteſtable. — Mais ne peut-on pas corriger? — Il faudroit tout refaire. — Eh bien! refaites, mon ami; tâchez ſeulement de conſerver ce que vous pourrez des deux premiers actes, dont toute la partition eſt achevée; corrigez ſous la muſique, & pour les deux derniers, refondez-les en entier s'il le faut, j'aurai l'agrément de l'auteur pour tout ce que vous aurez fait.

Je voulus y être autoriſé par l'auteur lui-même. Rendez-vous pris à ce ſujet: après quelques réſiſtances, j'eus carte blanche pour faire au poëme toutes les corrections & additions qui me paroitroient néceſſaires. Il eſt inutile de pouſſer plus loin ces détails, & de dire comment lorſque j'eus fini le troiſième acte, lorſque M. Piccinni en eut achevé la muſique, l'auteur prétendit que j'avois outre-paſſé mes pouvoirs; comment il voulut défaire tout ce que j'avois fait, & tout culbuter de nouveau, paroles & muſique. Nouveau travail pour le compoſiteur, dont la douceur naturelle l'empêcha de tenir tête à cet orage de l'amour-propre d'auteur. Cependant en cédant ſur le reſte, il tint bon pour les airs & pour tous les morceaux de muſique En refaiſant le dialogue, l'auteur ſuivit au moins la coupe des ſcènes, & ce troiſième acte, tel qu'il eſt, n'a pas nui au ſuccès de l'ouvrage.

Malgré tous les défauts qui reſtoient dans le poëme, malgré la ſupériorité très-marquée de celui qui avoit été donné à M. Gluck; malgré tous les efforts d'une cabale des plus actives & les préventions d'une grande partie du public en faveur de la première Iphigénie en Tauride, la première repréſentation de celle de M. Piccinni réuſſit au-delà de ſes eſpérances. Il falloit que la ſeconde confirmât & affermît le ſuccès Un accident incroyable vint ajouter à tous les chagrins que cet ouvrage avoit déja donnés à ſon auteur. Mademoiſelle la Guerre, pour laquelle il avoit fait le beau rôle d'Iphigénie, à qui il avoit eu la conſtance de l'enſeigner pendant pluſieurs mois, & dont la voix, ſi belle & ſi touchante, ne brilloit dans aucun autre rôle avec les mêmes avantages, mademoiſelle la Guerre, en entrant ſur le théâtre à la première ſcène, chancelle, balbutie, paroît ivre, & l'on reconnoît bientôt qu'elle l'eſt en effet à ne pouvoir plus ſe ſoutenir. Elle ne perdit cependant pas tout-à-fait la tête, & tout en chancelant & en balbutiant, elle ſe traîna juſqu'à la fin, ſans ſe tromper jamais dans ſon rôle, ſans manquer ni à la meſure, ni aux rentrées, mais au travers des murmures, des brocards & des ris que le parterre & les loges ne pouvoient quelquefois retenir dans des endroits, où ſans ce miſérable état, elle leur eut arraché des larmes.

Malgré cet échec, Iphigénie en tauride ſoutint vingt repréſentations de ſuite, & elle en auroit eu bien davantage, ſi on ne l'eût retirée ſubitement, ſans raiſon, & quoique la recette ne fût point encore tombée au-deſſous de 3,000 livres. Ce ſont-là de ces injuſtices dont, à chaque opera qu'a donné M. Piccinni, on a pris à tâche de l'accabler, qu'il ſouffrit toujours ſans ſe plaindre, ou dont il ſe plaignit inutilement: il s'en conſoloit, en commençant promptement un nouvel ouvrage.

Iphigénie en tauride & Narciſſe, furent les deux dernières productions de M. Gluck. Il vécut encore pluſieurs années à Vienne, où il jouit paiſiblement de ſa réputation & de ſa fortune. Il avoit projeté & même commencé l'opera des *Danaïdes*, mais après une première attaque d'apoplexie, ſe ſentant hors d'état de continuer, il confia ce poëme à M. Salieri, qui l'a donné depuis avec ſuccès.

Gluck eſt mort d'une ſeconde attaque au mois de novembre 1787. Nul muſicien ne reçut en France plus d'honneurs, n'excita un plus grand enthouſiaſme, n'opéra une plus grande & plus utile révolution. Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner en detail ſes ouvrages, ni de porter un jugement ſur ſon génie. Ce jugement ſeroit loin peut-être de celui qu'ont porté ſes aveugles partiſans, mais il le ſeroit auſſi des déciſions injuſtes & tranchantes de ſes détracteurs. Au lieu de prononcer moi-même dans un ſujet où je parviendrois difficilement à me faire croire impartial, j'aime mieux rapporter le ſentiment d'un ecrivain tres-éclairé, & qui ne pouvant avoir ni pour ni contre Gluck, ni pour ni contre Piccinni, de prévention nationale ou particulière, ne doit être ſuſpect à aucun parti.

« Les opera du chevalier Gluck, dit le docteur Burney, dans ſon hiſtoire générale de la muſique, étant conformes au génie de la langue, & flattant le goût national, furent reçus avec acclamation. Ce fut une préparation excellente à un meilleur ſtyle de compoſition que celui auquel les François avoient été habitués. Comme le récitatif étoit plus rapide & les airs plus marqués que dans Lulli & Rameau, il y avoit auſſi plus de feu, plus d'énergie & de variété de mouvement dans ſes airs en général, & infiniment plus de force & d'effet dans l'expreſſion de la douleur, de la crainte, du remord, de la vengeance & de toutes les paſſions violentes. »

« La muſique de Gluck eſt ſi véritablement dramatique, que ſes airs & ſes ſcènes, qui font le plus grand effet au theâtre, ſont froids & rudes dans un

concert. La situation, la liaison, l'intérêt graduellement excité dans l'auditoire, leur donnent leur force & leur énergie. »

« Il paroît être tellement devenu pour la France un musicien national, que depuis les plus beaux jours de Rameau, aucun compositeur dramatique n'avoit excité autant d'admiration, ni vu représenter si souvent ses ouvrages. Les François, susceptibles d'enthousiasme pour la musique en général, écoutent avec un grand ravissement les opera de Gluck, & les ennemis même de ce genre y reconnoissent un grand mérite à certains égards. Mais quoiqu'il y ait réellement beaucoup de génie, & un mérite intrinsèque dans les compositions dramatiques de ce maître, la conformité de son style avec celui des anciens compositeurs nationaux, Lulli & Rameau, n'étoit pas un petit mérite auprès des amateurs de cette musique. »

« C'étoit à Paris un cri presque universel qu'il avoit retrouvé la musique dramatique des anciens Grecs; qu'il n'y avoit pas un autre musicien digne d'être entendu, qu'il étoit le seul en Europe qui connût les moyens d'exprimer les passions; ces éloges, & d'autres encore, préparatoires de son apothéose, étoient publiés & répétés dans les journaux & les papiers-nouvelles de Paris, & y étoient constamment accompagnés des censures les plus méprisantes de la musique italienne, quand M. Piccinni arriva. »

« Cet admirable compositeur, les plaisirs & l'orgueil de Naples, comme Gluck l'étoit de Vienne, n'eut pas plutôt paru en France, que tous les amis de la musique italienne, de la doctrine de Rousseau & du plan, si ce n'est du langage des drames de Métastase, se rangèrent de son parti. La guerre fut déclarée, & tout Paris étoit sur le *qui vive;* dans les visites, la porte ne s'ouvroit à personne qu'on ne lui demandât : Monsieur, êtes-vous Piccinniste ou Gluckiste? »

« Ces disputes, celles des critiques en musique, & des artistes rivaux dans tout le royaume, me semblent avoir gâté & diminué le plaisir qui naît de la musique à mesure que l'art s'est avancé vers la perfection. Quand chaque phrase ou chaque passage dans une composition musicale doit être analysé & disséqué pendant l'exécution, tout le plaisir & l'enthousiasme s'évanouissent, & le tout devient un froid morceau de mécanisme. Il est certainement nécessaire pour les professeurs d'étudier & de se rendre familières les règles fondamentales de leur art, mais je conseillerois aux véritables amateurs de musique d'écouter plus que d'apprendre, de donner un libre cours à leurs sensations, de ne pas perdre en recherches oisives sur la nature & l'exactitude de leurs sensations auriculaires, le plaisir que doivent donner la mélodie, l'harmonie & l'expression. »

M. Burney a raison; mais tout ce qu'on peut dire de plus raisonnable à cet égard sera toujours sans force dans un pays où le sentiment des arts est moins vif que le penchant aux discussions polémiques. Elles étoient alors dans leur plus grande activité. La première & la plus importante partie de la révolution musicale étoit faite : l'ancienne musique françoise étoit entièrement proscrite; il étoit impossible désormais d'oser hasarder sur le théâtre aucun de ces anciens opera qui avoient tenu bon contre l'Italie, avant ceux de M. Gluck; mais l'enthousiasme exclusif pour le premier auteur de cette révolution heureuse s'opposoit à son achèvement.

M. Gluck, en alliant ce qu'avoit de bon notre systême dramatique avec ce qu'avoit d'excellent la musique instrumentale allemande, & autant qu'il lui étoit possible la musique vocale italienne, avoit formé un systême dont le succès étoit désormais assuré. Mais il manquoit à l'exécution de ce systême ce qui fait le plus grand charme de tout ouvrage en musique, ce qui ne brilloit pas dans la plus grande partie des siens, la mélodie pure, noble, facile & régulière autant qu'expressive, en un mot la véritable mélodie italienne. M. Piccinni étoit venu apporter ce complément à notre révolution lyrique, mais les préjugés s'armoient contre lui. Des zélateurs forcenés, même après Roland, Atys & Iphigénie en tauride, soutenoient que sa musique n'étoit qu'agréable, que ses chants étoient petits, son harmonie foible, qu'enfin ce n'étoit pas là de la musique vraiment dramatique.

Parce que trouvant qu'en Italie le genre sérieux s'écartoit trop souvent de la nature, il y avoit toujours préféré le genre comique, dans lequel il avoit excellé, on ne vouloit pas qu'en France il pût exceller aussi dans un genre plus grave où il lui étoit permis de suivre fidellement & d'imiter la nature. On ignoroit, ou l'on affectoit d'oublier que malgré sa prédilection pour l'*opera bouffon* en Italie, il y avoit composé avec le plus grand succès la *Zénobie*, le *Démophon*, le *Cid*, la *Didon*, l'*Hypermnestre*, deux fois l'*Olympiade*, deux fois l'*Artaxerce*, deux fois l'*Alexandre aux Indes*. On ignoroit, ou l'on feignoit d'oublier, que même dans les opera *bouffons* italiens tout n'étoit pas *bouffon*, à beaucoup près; que souvent les passions les plus vives, les sentimens les plus touchans y jouoient un rôle, & que pour ne parler que de ce qui étoit connu en France, même avant ses trois opera françois, l'auteur de la *Bonne Fille* n'étoit pas toujours aussi bouffon qu'on le vouloit dire.

Parmi tous les dégoûts dont on se plaisoit à l'abreuver, & les peines domestiques qui venoient souvent l'assaillir au milieu de sa nombreuse famille, il composa son *Adèle de Ponthieu*, le plus foible de ses ouvrages françois, quoique dans plusieurs morceaux on retrouve la verve, l'originalité de son style, &

les graces de son chant. Cet opera chevaleresque eut peu de succès. Il avoit été autrefois mis en musique par M. de la Borde, auteur de l'*Essai sur la musique*; le ballet de Médée avec lequel il fut mis au théâtre, y avoit attiré l'affluence. Peu s'en fallut que M. de S. Marc, auteur du poëme, se souvenant de l'affluence, mais ayant oublié le ballet, ne conclût du froid accueil fait cette fois à sa chevalerie, que la musique de M. de la Borde valoit mieux que celle de Piccinni.

Ce fut alors, c'est-à-dire, en 1782, que Sacchini, qui l'année précédente avoit déja fait un voyage en France, y revint pour composer trois opera françois. Il choisit Renaud pour son début. Lorsqu'il en eut achevé la musique, il trouva dans l'administration de l'opera, qui jusqu'alors l'avoit comblé d'égards, de prévenances & d'éloges, des sujets de mécontentement qu'il n'avoit pas prévus. On voulut examiner sa partition avant de la faire copier. On conçoit à peine la présomption de musiciens françois, se portant pour examinateurs d'une partition de Sacchini. Ce qui est plus inconcevable encore, c'est que leur décision fut que, par intérêt pour la gloire de M. Sacchini lui-même, il ne falloit point donner son ouvrage.

Il avoit contre lui tous ceux qui, dans la guerre lyrique, n'avoient pris couleur que par esprit de parti. Les Gluckistes le condamnoient, comme Italien, à ne faire jamais que de jolis chants, & l'excluoient du domaine de la musique dramatique; les Piccinnistes exclusifs assuroient que ne sachant pas du tout le françois, il estropieroit la langue, & ne mettroit dans sa musique, comme il l'avoit souvent fait même en Italie, que des beautés vagues & mal appropriées au sens des paroles. Les véritables amateurs, ceux qui étoient par-dessus tout attachés aux progrès de l'art, qui aimoient les opera de Piccinni, non pour l'amour de ce maître, mais par une prédilection éclairée pour la bonne musique italienne, se réjouissoient de voir le seul compositeur qui dix ans auparavant pouvoit être comparé à Piccinni en Italie, venir en France lui disputer la palme. Au préjugé que formoient en sa faveur dans le gros du public la *Colonie* & l'*Olympiade*, traduites en françois, ils joignoient la connoissance de plusieurs de ses autres opera italiens, sur-tout celle des beaux ouvrages qu'il avoit composés en Angleterre & de ces chœurs pleins d'harmonie, de chant, & d'une expression aussi noble que pathétique qu'il avoit fait entendre sur le théâtre de Londres. Ils attendoient avec impatience l'opera de Renaud, où on leur assuroit que le poëme lui avoit fourni l'occasion de placer plusieurs morceaux de ce genre, & où ils ne doutoient pas qu'il ne mît dans les airs & dans tous les morceaux de chant la réunion de force & de grace qui les avoit toujours charmés dans sa musique.

Ils ne furent point trompés dans leur attente; quand Sacchini fut parvenu à faire jouer son opera, on ne se lassa point de l'entendre, & messieurs les docteurs de l'académie royale furent obligés de reconnoître, que dans la représentation de Renaud, ce n'étoit pas la gloire de Sacchini qui étoit compromise. L'un d'eux eut la naïveté de lui dire qu'ils n'étoient pas étonnés des beaux airs ni même du bon récitatif dont cet ouvrage étoit rempli, mais que la beauté des chœurs les avoit beaucoup surpris dans un compositeur italien. On se figure à ce trait d'ignorance grossiere, ce que dut penser l'élève de Durante. Les chœurs! répondit-il en souriant avec dédain, eh! ce sont-là nos premières études; ce sont pour nous des jeux d'enfans; il ne sort pas un élève de nos conservatoires qui n'en puisse faire autant. Les académiciens s'en allèrent sans rien rabattre de leur surprise, & sans avoir changé d'avis sur l'école italienne.

Le succès mérité de Renaud vengea Sacchini de toutes ces ineptiés; mais le parti qui avoit voulu l'abattre n'ayant pu y réussir, entreprit de le faire servir du moins à abattre Piccinni. Quoique Renaud soit absolument du même style que les ouvrages italiens de Sacchini, qu'on y reconnoisse peut-être même un peu trop, dans plusieurs morceaux, les tours accoutumés & le faire habituel de ce maître, on dit, on écrivit qu'il avoit eu le bon esprit de changer sa manière; qu'avec autant de chant & de grace que son compatriote & son rival, il étoit beaucoup plus dramatique; qu'enfin, pour comble d'éloge, il ressembloit beaucoup plus dans cet ouvrage à Gluck qu'à Piccinni.

Qu'il fût ou non flatté de ce jugement, on ne s'en tint pas là; de faux amis lui persuadèrent que Piccinni avoit fait contre lui une forte cabale, tandis que d'autres gens de la même trempe répétoient sans cesse à Piccinni, que Sacchini ne perdoit aucune occasion de lui nuire & de mal parler de lui. On ne réussit que trop facilement à les brouiller, à brouiller les amis de l'un avec les amis de l'autre, & à faire deux partis foibles de ce qui pouvoit en former un très-fort.

La cour donna à ces rivalités une activité nouvelle, en demandant pour les spectacles de Fontainebleau, un opera de chacun des deux maîtres. Piccinni choisit *Didon*, & Sacchini *Chimène*. Sacchini fut le premier prêt; on commença de le répéter aussitôt qu'il fut possible; toutes les préventions étoient alors pour lui; l'orchestre, les sujets, l'administration de l'opera le portoient aux nues. Chimène, dès les premières répétitions, passa pour un chef-d'œuvre, & c'en étoit un en effet. Piccinni commença tard son ouvrage. Je le vis arrivant de la campagne de M. de la Borde, ancien banquier de la cour, partir pour celle de M. Marmontel, où Didon l'attendoit depuis deux mois, & je le vis revenir dix-sept jours après avec la partition toute entière, mais dont le

chant seul étoit noté. Il repartit pour Méreville (1) d'où il envoya chaque semaine un acte complet à la copie. Ainsi dans moins de six semaines, Didon entière fut composée, chant & accompagnemens. Je l'ai vu; il faut bien que je le croie.

Les premières répétitions n'eurent pas le moindre succès, tandis que celui de Chimène sembloit s'accroître chaque jour. On trouvoit Didon foible, traînante, ennuyeuse comme la mort. Ce devoit être le tombeau de son auteur : ses amis auroient bien dû lui conseiller de retirer cet ouvrage; & cent autres impertinences. Mais aux dernières répétitions, Madame Saint-Huberti, qui revenoit d'un voyage en province, ayant donné à ce beau rôle de Didon l'expression & la vie qu'avoit à peine fait deviner celle qui l'avoit répété jusqu'alors, la pièce parut toute autre. Acteurs, spectateurs, accompagnateurs, administrateurs, amis, ennemis, tous furent électrisés, tous fondirent en larmes, & Didon prenant enfin dans l'opinion le rang qui lui étoit dû, ceux qui avoient tant exalté Chimène commencèrent à craindre que, loin d'enterrer sa rivale, comme ils le disoient d'abord, elle n'eût de la peine à se soutenir auprès d'elle.

Ce fut justement ce qui arriva. Quoique fort protégée à la cour, elle n'y eut qu'un succès médiocre. Didon en eut un dont il y a peu d'exemples. Chacune devoit être représentée deux fois; Chimène ne soutint qu'une représentation, Didon en eut trois; & ce qu'il y a de particulier, c'est que ce fut à la demande du roi, qui n'avoit jamais pris goût à aucun ouvrage en musique, & qui après avoir entendu une répétition & deux représentations de Didon, voulut absolument en voir une troisième.

Le succès fut le même à Paris qu'à Fontainebleau. L'enthousiasme croissoit à chaque représentation; madame S. Huberti se montra, dans le rôle de Didon, l'égale des plus grandes actrices. Le public lui décerna une couronne. Il fut reconnu enfin qu'un Italien pouvoit faire de la musique dramatique; & cette fois encore les François crurent l'effet du poëme pour celui de la musique. Didon fait plus d'impression que Roland & Atys, non que la musique soit ni meilleure, ni même d'un autre style; mais parce que dans ce dernier ouvrage comme dans les deux premiers, elle est ce qu'elle devoit être; mais parce que, ayant à rendre des sentimens profonds, une passion ardente & malheureuse & le dernier degré des infortunes de l'amour, l'auteur a trouvé les couleurs propres à ce tableau, comme il avoit trouvé celles qui convenoient à des peintures moins sombres & moins passionnées : il n'a ni exagéré les unes, ni affoibli les autres; ce qu'il y a de certain, ce qui détruit comme un vain fantôme tout le systême anti-musical par lequel on vouloit établir que pour être théâtrale la musique ne devoit être ni périodique, ni soumise aux lois d'une mélodie régulière, c'est que dans aucun de ses opera M. Piccinni n'a employé plus de beaux airs, plus de motifs développés, plus de périodes arrondies que dans Didon, que l'on regarde comme le plus dramatique de tous.

Chimène eut à Paris plus de succès qu'elle n'en avoit eu à la cour, où, après avoir été annoncée, prônée, protégée si hautement, elle avoit fini par n'avoir qu'une seule représentation médiocrement applaudie. A Paris, mieux écoutée, exécutée avec plus d'ensemble, elle parut ce qu'elle est, remplie de beautés musicales du premier ordre, de chants vraiment ausoniens, & d'accompagnemens de la plus grande richesse. Mais le peu d'intérêt du sujet, ou du moins de la manière dont il est traité dans ce poëme, & quelquefois un peu de vague dans l'expression de la musique, firent que ces beautés excitèrent plus d'admiration que d'enthousiasme, & que Chimène, toujours applaudie des connoisseurs, n'attira pas l'affluence comme Didon.

Sacchini fut très sensible à ce petit désavantage, & les faux amis continuant de lui aigrir l'esprit, tandis que d'autres, non moins mal-intentionnés, le noircissoient dans celui de Piccinni, ces deux grands artistes, compatriotes & condisciples, finirent par se brouiller ouvertement.

Gluck & Piccinni avoient remis en musique des opera de Lulli; Sacchini en remit un de Rameau. Les poëmes & la musique de Dardanus avoient une grande réputation. Faire des changemens à l'un & refaire l'autre parut à beaucoup de gens une double témérité. Elle ne fut pas très-heureuse, & le nouveau Dardanus reçut du public un accueil assez froid. Ce n'est pas qu'il n'y ait de très-beaux morceaux de musique, un chœur superbe, & quelques airs pleins d'expression & de grace; ce n'est pas certainement qu'il y ait la moindre comparaison à faire entre le Dardanus de Sacchini & celui de Rameau, quoique l'auteur italien ait quelquefois semblé vouloir provoquer ces comparaisons, en rappelant dans ses motifs, comme dans celui du premier monologue, quelque souvenir de ceux du compositeur françois; ce n'est pas non plus que la plupart des changemens faits au poëme ne fussent nécessaires & avoués par le goût, mais c'est que toute cette magie, qui est le fond de l'ouvrage, inspire trop peu d'intérêt, & que le mérite du style ne peut racheter aujourd'hui l'invraisemblance & l'enfantillage de ces coups de baguette qui évoquent les diables, changent la figure des hommes, & font descendre à travers le toit d'une prison des génies chantans & dansans pour amuser un héros.

Le succès mérité de la magicienne Armide a long-temps trompé nos poëtes lyriques : ils n'ont pas vu que ce succès étoit dû, moins à ses enchantemens qu'à son amour & à ses malheurs.

Sacchini,

(1) C'est la terre de M. de la Borde.

Sacchini, qui sentoit sa force, laissa les oisifs discuter sur Dardanus, & se mit à composer *Œdipe à Colone*, le plus beau de ses ouvrages françois. Les difficultés qu'il éprouva pour le faire représenter, l'engagèrent à le garder dans son porte-feuille, jusqu'à ce qu'on vint lui offrir des conditions raisonnables. On ne se pressa pas; mais la cour lui ayant commandé un opera pour le voyage de Fontainebleau, il choisit *Evelina*, & commença d'y travailler avec beaucoup d'ardeur. Le peu de temps qui lui étoit donné l'obligea à un excès de travail qui altéra sa santé. Il sentit quelques atteintes de goutte & craignit de ne pouvoir aller jusqu'à la fin.

Il étoit depuis plus de quinze ans attaqué de cette maladie cruelle. Je tiens de lui, que pendant un séjour de dix années en Angleterre, il n'avoit jamais pu voir la première représentation d'un seul de ses opera. Naturellement paresseux & livré au plaisir, il se donnoit du bon temps jusqu'aux approches du terme fixé pour la mise en scène. Alors il s'enfermoit, travailloit jour & nuit, s'excédoit de fatigue, s'achevoit aux répétitions, tomboit malade, restoit tout l'hiver étendu sur le lit de douleur, souvent avec des révolutions de goutte qui le mettoient à deux doigts de la mort, se rétablissoit au printemps, & recommençoit le même train de vie.

Même chose lui arriva en France: chacun de ses opera fut marqué par une rechute. A force de courage, & quoique déja très-souffrant, il étoit prêt d'achever Evelina; le troisième acte étoit fort avancé. L'espérance d'un nouveau succès à la cour, à la suite duquel il se flattoit qu'on ne pourroit refuser de donner à la ville ni Evelina, ni son cher Œdipe, le soutenoit contre les assauts de son mal, lorsqu'il apprit que la reine avoit changé d'avis, qu'elle avoit cédé aux sollicitations des *compositeurs nationaux* qui se plaignoient de voir toujours des étrangers occuper à leur exclusion les spectacles de la cour; qu'enfin on ne donneroit point Evelina.

Cette nouvelle imprévue lui porta un coup qui fut pour lui le coup de la mort. Une goutte remontée l'emporta dans peu de jours. Ainsi mourut loin de Naples, sa patrie, dans la force de l'âge & du talent, mais affoibli depuis long-temps par une maladie douloureuse, l'un des plus grands maîtres de l'école italienne. D'autres ont eu peut-être plus d'originalité, plus de variété, ont eu plus habituellement l'expression propre, ont inventé davantage; mais aucun n'a possédé à un plus haut degré la noblesse & l'élégance du style, la régularité du dessein, la pureté de l'harmonie, la beauté des formes du chant; aucun n'a, dans sa mélodie, été plus favorable aux développemens de la voix; aucun dans ses parties instrumentales, n'a mis plus à l'aise, n'a mieux fait parler, n'a employé plus à propos les diverses sortes d'instrumens, n'a tracé dans son orchestre des desseins mieux suivis & plus ingénieux; aucun enfin n'a laissé un plus grand nombre de ces airs touchans & gracieux, que l'on voudroit toujours ou chanter ou entendre.

Œdipe, représenté après la mort de son auteur, eut un succès qui auroit peut-être été moindre de son vivant, & qui redoubla les regrets de sa perte. Evelina n'y ajouta rien: quoique rempli de très-beaux morceaux, cet opera, dont toute la fin du dernier acte est d'une autre main, réussit médiocrement, soit à cause de la monotonie & de la tristesse du sujet, soit parce que la musique a contracté quelque chose de ces deux défauts. Quoi qu'il en soit, si les représentations d'Evelina furent bientôt désertes, il n'en fut pas ainsi d'Œdipe; il n'en sera pas ainsi de ce chef-d'œuvre, toutes les fois qu'il sera remis avec soin. En effet, c'est celui des ouvrages françois de Sacchini où il y a le plus d'intérêt dans le poëme, le plus de force, d'ensemble & d'unité dans la musique. C'est sans doute celui qui, indépendamment des révolutions que l'art peut éprouver encore, se soutiendra le plus long-temps au théâtre. Il arrivera bien des changemens dans les formes & dans les inventions musicales, avant qu'on se lasse d'entendre l'Œdipe de Sacchini, l'Orphée de Gluck & la Didon de Piccinni.

Ce dernier maître, tandis que son rival éprouvoit toutes ces vicissitudes & mouroit enfin victime des caprices d'une cour qui lui avoit d'abord accordé tant de faveur, n'étoit pas lui-même beaucoup plus heureux, & l'on sembloit, à chacun de ses ouvrages, vouloir lui faire expier le succès de Didon.

Diane & Endymion, l'un de ceux où il a semé le plus d'idées heureuses, de beaux chants, & dont le style a le plus de fraicheur & de vivacité, réussit peu, malgré la beauté du spectacle & le charme des ballets, dont les airs sont délicieux. Ne pouvant dire du mal de la musique, on en dit beaucoup du poëme. Les changemens qui y furent faits ne satisfirent pas encore; c'est peut-être parce qu'il pèche par le fond même du poëme, non-seulement à cause de la mythologie qui y règne & que l'on paroit décidé à ne plus souffrir, sinon dans les opera consacrés par d'anciens noms & de vieux succès; mais à cause de sa ressemblance avec Atys, auquel d'ailleurs il ne ressemble que par le sujet.

Pénélope eut plus de succès, mais non pas autant qu'elle en mérite. Le poëme, il est vrai, pouvoit être plus chaudement conçu, mais il y a de la noblesse, de la dignité, un dialogue souvent heureux, des airs bien coupés & bien placés, quelques scènes du plus grand intérêt, entre autres celle où Pénélope, sans reconnoître Ulysse, lui fait raconter ses malheurs; & dans cette scène, dans ces airs, dans ces morceaux de dialogue, le musicien s'est montré le rival du poëte dont il a, dans le reste de l'ouvrage, souvent couvert les défauts.

M. de S. Marc ayant entrepris de faire remettre son *Adelle*, engagea M. Piccinni à retoucher les endroits dont lui-même n'étoit pas content. L'administration promit que dès que ces changemens seroient faits, l'opera seroit repris. Piccinni se mit à l'ouvrage: quand on lui demandoit quels nouveaux morceaux il comptoit changer, il sourioit pour toute réponse, & tous les jours avançant son travail, il se trouva au bout de quelques mois, que depuis le commencement jusqu'à la fin, Adelle, à quelques scènes près, étoit refaite toute entière. Mais la peine qu'il s'étoit donnée fut inutile: on lui manqua de parole, & le public fut ainsi privé d'un de ses meilleurs ouvrages.

Il avoit accepté depuis long-temps un poëme du genre le plus austère: c'étoit Clytemnestre, tragédie en cinq actes, sans ballets. L'auteur des paroles & ses amis s'étoient engagés à le faire jouer dès qu'il seroit mis en musique; ils avoient avec les administrateurs de l'opera des relations qui paroissoient les autoriser à prendre cet engagement. Piccinni s'étant enfin décidé, se livra à cette longue & laborieuse composition avec son ardeur accoutumée, comme s'il n'avoit jusqu'alors éprouvé ni tracasseries, ni injustices, ou comme s'il n'en avoit plus à craindre.

Il reconnut encore cette fois, que quelque peine que lui pût donner la composition d'un ouvrage, le temps qu'il employoit à ce travail étoit toujours pour lui le meilleur temps. Après une première répétition de sa musique, qui fut trouvée sublime, on chercha querelle au poëme; on refusa de le recevoir; on s'y obstina long-temps; on ne vouloit plus donner à l'opera de pièces sans ballets & sans fêtes; le sujet étoit trop triste; on étoit rebattu de la famille d'Agamemnon, & mille autres raisons semblables. Enfin, par accommodement, on exigea du poëte qu'il se réduisît en trois actes, & l'on promit à cette condition de représenter Clytemnestre. Cette réduction étant faite, Piccinni ne se découragea point; il sacrifia d'excellens morceaux de musique, en refit de nouveaux, resserra ceux qui étoient un peu trop étendus, donna en un mot à toutes les parties les proportions, les liaisons & l'unité qui en pouvoient faire un bel ensemble. Soins, travaux, patience inutiles! il lui fut impossible, après tout cela, d'obtenir qu'on le mît au théâtre.

Ce dernier trait d'injustice lui fut plus sensible que tous les autres, & le détermina à quitter la France. Il en étoit sollicité depuis long-temps par ses amis d'Italie, qui avoient obtenu pour lui du roi de Naples une place qu'ils le pressoient d'aller occuper; il l'étoit aussi par le mauvais état de sa fortune, & par la situation des affaires en France, qui avoit totalement dérangé les siennes.

Son traitement alimentaire de six mille livres, condition sans laquelle il n'eut pas quitté sa patrie avec une famille nombreuse, avoit été changé en pension qui se trouvoit, depuis la révolution de 1789, suspendus comme celle de tous les autres pensionnaires de l'état, quoiqu'elle fût d'une autre nature. La pension de 3,000 livres de l'opera, qu'il avoit gagnée par ses travaux, avoit été aussi, depuis plusieurs années, mise avec les autres pensions de cette espèce, à la charge du trésor public, & la suspension s'étendoit sur elle, quoiqu'elle n'eût rien de commun avec les grâces accordées aux dépens de ce trésor. Enfin le revenu de ses ouvrages étoit nul, puisque l'administration de l'opera sembloit prendre à tâche d'user entièrement ceux de Gluck & de Sacchini, plutôt que de représenter les siens.

Accablé de tant de pertes, que pouvoit faire un père de famille qui, tant à Paris qu'à Naples, avoit chaque jour vingt-deux personnes à nourrir des fruits de son travail? Quitter une terre étrangère où depuis quinze ans il luttoit avec des forces trop inégales contre l'intrigue & la malveillance des hommes & contre le cours invincible des événemens. C'est à quoi il se décida enfin au mois de septembre 1791; il régla ses affaires, les remit entre les mains de quelques amis, leur confia les partitions originales d'*Adelle* & de *Clytemnestre*, partit avec sa femme & ses enfans, pour aller, plus heureux que son compatriote Sacchini, jouir encore du beau ciel de Naples, & respirer l'air pur de la patrie des beaux arts.

Outre ces deux dernières productions, dans deux genres entièrement divers, & qui accroîtront nécessairement un jour nos richesses musicales, il nous a donc laissé *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride*, *Didon*, *Endymion*, *Pénélope*, en tout huit grands opera, sans compter le joli opera bouffon du *Faux Lord* & le *Dormeur éveillé*, composition riche, originale & variée, qu'on n'a pas assez entendue, & le charmant opera de *Phaon*, où il avoit prodigué les ressources de son imagination créatrice, & qui, avec quelques changemens dans le poëme, paroîtroit sans doute au théâtre avec plus de succès encore que le Dormeur.

Au milieu des tracasseries qu'on lui suscitoit sans cesse & des persécutions dont il fut constamment la victime; au milieu de ses embarras domestiques, malgré de fréquentes maladies & le sacrifice qu'il étoit obligé de faire d'une grande partie de son temps à des leçons particulières, & à l'école de chant dont il étoit directeur, voilà ce que ce grand artiste a fait pour la France. Quelque peu favorable aux arts que soit l'état critique où la France s'est trouvée, où elle se trouve encore, n'est-il pas honteux pour elle de n'avoir rien à répondre quand on demande ce qu'elle a fait pour lui?

On peut terminer au départ de ce maître l'histoire de notre révolution musicale. Les grands intérêts qui

occupent maintenant tous les esprits, laissent peu de place aux objets de pur agrément, & ne permettent plus de mettre la même chaleur à ce qui les concerne. Mais peut-être le bon goût a-t-il profité de ce relâche pour s'établir. On juge avec moins de passion, & l'on juge mieux. Une troupe nouvelle de bouffons italiens, supérieure à toutes celles que nous avons eues jusqu'ici, s'est fait entendre sur un théâtre à part: n'excitant plus dans les propres foyers de l'opera françois une guerre intestine, elle s'est fait écouter & goûter même des partisans du chant françois, & ce qui étoit plus important pour nos progrès en musique, même des chanteurs françois.

La musique de Paisiello, de Cimarosa, de Sarti, de Guglielmi, &c. chantée par une Morichelli, une Balletti, par un Mandini, un Simoni, un Viganoni, un Rovedino, jouée &, si l'on peut parler ainsi, pantomimée par des acteurs tels qu'un Rafanelli, un Brocchi, &c. accompagnée par le meilleur orchestre de Paris, c'est-à-dire, peut-être de l'Europe, cette musique a fini par l'emporter sur tous les préjugés nationaux, & par réunir tous les suffrages.

Comme dans ces opera, nommés bouffons, il y a des morceaux très-touchans, que même des pièces entières, telles, par exemple, que la *Pazza per amore*, sont dans le genre pathétique, & que ces morceaux & cette pièce entière ont fait verser beaucoup de larmes; on a compris enfin que pour être théâtrale & dramatique, la musique ne devoit pas cesser d'être chantante & régulière. On a comparé avec le style de cette musique, celui des bons ouvrages françois faits pour un plus grand spectacle par deux grands maîtres italiens; on a reconnu qu'aux changemens près, qu'exigeoit la différence des langues, celle des sujets traités, & celle aussi des spectateurs, au goût desquels il leur avoit encore fallu céder quelquefois, le fond du style, des formes, des proportions étoit le même. On y a comparé les ouvrages d'un autre maître, & sans oublier ce qu'ils ont d'excellent, principalement dans le genre pompeux ou terrible; sans oublier sur-tout ce qu'il a fait pour nous tirer de la barbarie, & l'impulsion forte qu'il a donnée à notre révolution musicale, on a reconnu que ces ouvrages perdoient à la comparaison; on a reconnu enfin que pour atteindre autant qu'il est possible à la perfection de la musique théâtrale, il faut faire, non pas toujours ce qu'a fait M. Gluck, mais ce qu'il s'étoit d'abord proposé de faire, c'est-à-dire, réunir le systême dramatique des François avec le systême musical des Italiens.

Malgré tous ces avantages remportés par le bon goût, notre révolution en musique est-elle entièrement faite? Au lieu de répondre moi-même à cette question, je finirai par la réponse qu'y donna le docteur Burney.

« Quoiqu'il y ait beaucoup à faire en France pour la réformation musicale, il y a cependant déja beaucoup de fait dans l'espace de quarante ans, par les opera comiques de Duni, de Philidor, de Monsigny, de Grétry, & par les opera sérieux de Piccinni & de Sacchini. Ceux de Gluck quoique évidemment composés sur le plan de ceux de Lulli & de Rameau, sont bien supérieurs à ceux de ces anciens compositeurs, pour le rhythme & pour les effets. Mais en comparant les opera françois, même de Piccinni & de Sacchini, avec les opera italiens de ces excellens maîtres, j'y découvre facilement une complaisance pour l'ancien goût des François, aussi-bien que les entraves de la langue, & quelquefois l'imitation d'un certain tour de phrase & de période tant dans le chant que dans le récitatif. Mais qui peut les blâmer d'avoir accommodé leurs chants au goût de leurs juges? »

« Si la bonne musique & la bonne exécution sont jamais véritablement senties en France, ce doit être progressivement. Ce n'est pas assez d'avoir entièrement oublié l'ancienne musique, il faut encore qu'un goût de chant totalement différent soit adopté & établi, autrement ce seroit en vain que les plus grands compositeurs, assistés des meilleurs poëtes de l'univers, tenteroient d'achever la révolution musicale. » (*M. Ginguené.*)

FRAPPÉ. *adj. pris subst.* C'est le temps où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la mesure. (Voyez *Thésis.*) On ne frappe ordinairement du pied que le premier temps de chaque mesure; mais ceux qui coupent en deux la mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la mesure, les François ne frappent jamais que le premier temps & marquent les autres par divers mouvemens de main; mais les Italiens frappent les deux premiers de la mesure à trois, & lèvent le troisième: ils frappent de même les deux premiers de la mesure à quatre, & lèvent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes. (*J. J. Rousseau.*)

* il y a un peu de partialité à dire que, *frapper* deux fois dans une mesure, soit plus simple que de ne *frapper* qu'une. Si le bruit du bâton ou du pied est désagréable, comme R. le remarque ailleurs, ce désagrément sera d'autant plus sensible qu'il sera plus fréquent. Il y a un autre inconvénient à *frapper* les deux premiers tems de suite, c'est qu'un des exécutans, qu'une distraction auroit égaré & qui n'auroit pas entendu le *frappé* du premier tems, pourroit prendre le second pour le premier. Au reste, toutes ces observations sont minutieuses. Les Italiens comme les François, en marquant différemment la mesure, s'entendent également bien; & comme les deux manières dépendent d'une convention reçue, on ne peut pas dire que l'une soit plus commode que l'autre.

(*M. Framery.*)

FRAPPÉ. C'est toujours au *frappé* que l'harmonie

change ou devroit changer; & les notes qui s'y trouvent, ont par elles-mêmes plus de poids que celles qui sont dans le levé; ce qui provient, en partie, de ce que les instrumens à archet exécutent toujours les notes du *frappé* en tirant l'archet, & par là-même, les marquent plus fortement : c'est pourquoi toutes les syllabes longues doivent tomber sur le *frappé* de la mesure, & les brèves sur le levé. (*M. de Castilhon.*)

FREDON. *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide & presque toujours diatonique de plusieurs notes sur la même syllabe; c'est à peu près ce que l'on a depuis appelé *Roulade*, avec cette différence que la roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *diminution* que le chanteur fait sur quelque note. (*J. J. Rousseau.*)

* Les *fredons*, qui ne sont que des petits agrémens de passage, s'écrivent aujourd'hui, ou le chanteur les fait comme s'ils etoient écrits. Le mot suivant, *fredonner*, ne signifie plus faire des *fredons*, mais chanter à voix basse quelques passages détachés & sans suite d'un air que la mémoire rappelle dans les momens où l'esprit est distrait. Il y a quelques années qu'il étoit du bel air de *fredonner* dans les sociétés & même dans les rues. Les théâtres & les brochures, ou seulement la mode, ont fait disparoître ce ridicule usage. (*M. Framery.*)

FREDONNER. *v. n.* & *a.* Faire des *fredons.* Ce mot est vieux & ne s'emploie plus qu'en dérision. (*J. J. Rousseau.*)

FUGUE. *s. f.* Pièce ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines règles d'harmonie & de modulation, un chant appelé *sujet*, en le faisant passer successivement & alternativement d'une partie à une autre.

Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres, & les autres communes avec l'imitation.

I. Le sujet procède de la tonique à la dominante ou de la dominante à la tonique, en montant ou en descendant.

II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible; procédant de la dominante à la tonique, quand le sujet s'est annoncé de la tonique à la dominante; & *vice versâ.* Une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'octave ou à l'unisson de la précédente; mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse.

IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre seulement trois en continuant de monter de la dominante à la tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expression du sujet, & de faire quelque changement dans la réponse, pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. C'est autre chose quand on se propose de changer de ton; alors l'exactitude même de la réponse prise sur une autre corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant, afin qu'on entende en partie l'un & l'autre à la fois, que par cette anticipation le sujet se lie pour ainsi dire à lui-même, & que l'art du compositeur se montre dans ce concours. C'est se moquer que de donner pour *fugue* un chant qu'on ne fait que promener d'une partie à l'autre, sans autre gêne que de l'accompagner ensuite à sa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'imitation. (Voyez *Imitation.*)

Outre ces règles, qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de composition, il y en a d'autres qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *fugues*, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les chœurs que par-tout ailleurs. Or comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de partie en partie & de modulation en modulation, le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que, si la marche de la *fugue* est précipitée, les autres parties procèdent posément par des notes longues; & au contraire, si la *fugue* marche gravement, que les accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'harmonie, de peur que les autres parties, s'approchant trop de celle qui chante le sujet, ne se confondent avec elle, & ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement; en sorte que ce qui seroit un vice par tout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les accords, les intervalles, afin qu'un certain son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de mélodie.* Il faut quelquefois mettre en jeu des instrumens ou des voix d'espèce différente, afin que la partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de mélodie.* Une autre attention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de modulations qu'amène la marche & le progrès de la *fugue*, de faire que toutes ces modulations se

correſpondent à la fois dans toutes les parties, de lier le tout dans ſon progrès par une exacte conformité de ton; de peur qu'une partie étant dans un ton & l'autre dans un autre, l'harmonie entière ne ſoit dans aucun, & ne préſente plus d'effet ſimple à l'oreille, ni d'idée ſimple à l'eſprit; *unité de mélodie.* En un mot, dans toute *fugue*, la confuſion de mélodie & de modulation eſt en même temps ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaiſir que donne ce genre de muſique étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *fugue* eſt l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniſte.

Il y a encore pluſieurs autres manières de *fugues;* comme les *fugues perpétuelles* appelées *canons*, les *doubles fugues*, les *contre-fugues*, ou *fugues renverſées*, qu'on peut voir chacune à ſon mot, & qui ſervent plus à étaler l'art des compoſiteurs qu'à flatter l'oreille des écoutans.

Fugue, du latin *fuga*, *fuite;* parce que les parties partant ainſi ſucceſſivement, ſemblent ſe fuir & ſe pourſuivre l'une l'autre. (*J. J. Rouſſeau.*)

Fugue. Je crois qu'il ſeroit impoſſible, même à celui qui ſauroit d'ailleurs le contrepoint, de faire une *fugue*, d'après ce ſeul article de Rouſſeau. Les conſeils qu'il donne ſont très-bons, mais ce ne ſont que des conſeils généraux : il ne les a pas conduits juſqu'à l'application, ce qui, me ſemble, eut été néceſſaire. Je vais tâcher d'y ſuppléer.

Rouſſeau a dit : « Le ſujet procède de la dominante à la tonique, & de la tonique à la dominante.... ». Il ajoute plus loin : « comme l'octave « ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés, en montant de la tonique à la dominante, (diviſion qui ſe nomme harmonique) & l'autre, ſeulement trois degrés, en continuant de monter de la dominante à la tonique (diviſion nommée arithmétique.) (Voyez *Harmonique* & *Arithmétique.*) Cela oblige d'avoir « égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, « & de faire quelques changemens dans la réponſe, « pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode ». Mais il ne dit pas quels ſont ces changemens, & de quelle manière ils doivent être faits. Le voici :

Si le ſujet va de la tonique *re* à la dominante *la*, ſans notes intermédiaires *re la*, la réponſe doit aller de même ſans intermédiaire de la dominante *la*, à la tonique *re : la re*; mais si cet intervalle eſt rempli par d'autres notes, comme *re ut* ✲ *la re*: la réponſe doit dire *la fa re la.*

On voit que cette réponſe n'eſt pas parfaitement conforme au ſujet; car celui-ci, après la tonique, deſcend ſimplement d'un ſemi-ton, & la réponſe, au contraire, deſcend d'une tierce mineure. Mais ſi la réponſe ne fut deſcendue que d'un ſemi-ton, comme le ſujet, et qu'elle eut dit *la sol* ✲ *mi la*, il eſt évident qu'on eut changé de mode. Or c'eſt la différence qui exiſte entre les deux eſpèces de *fugues* dont l'une s'appelle *réelle*, & l'autre par imitation. Cette dernière eſt la moins eſtimée, parce qu'elle ajoute une quinte à une autre, & ſort ainſi des bornes de l'octave, qui n'eſt compoſée que d'une quarte ajoutée à une quinte.

Il faut que le ſujet d'une *fugue* n'ait guère que 4, 5 ou 6 meſures au plus, encore faut-il qu'elles ſoient très-rapides, s'il paſſe quatre meſures. Ce ſujet, ou *deſſin*, étant convenablement choisi, voici la manière d'entrelacer la *fugue.*

La partie qui ſuit immédiatement celle qui a propoſé le deſſin, & qui ſe nomme conſéquente, doit faire la réponſe à ce deſſin. Sur cette réponſe, l'autre partie doit propoſer un nouveau motif d'imitation. Après avoir répondu au ſujet, il faut figurer dans les parties l'imitation qui a été propoſée, & faire enſuite le renverſement de la réponſe du ſujet. On propoſe de nouveau, au-deſſus ou au-deſſous du deſſin, quelqu'autre motif d'imitation pour le figurer entre les parties, après le renverſement de la réponſe du deſſin, & pendant ce tems, l'autre partie propoſe quelqu'autre motif d'imitation, qui ſera figuré à ſon tour. On voit que tout ceci eſt une ſuite de propoſitions & de réponſes, d'imitations & de renverſemens : c'eſt avec cette dernière imitation qu'on va ordinairement faire une cadence à la troiſième note du ton : obſervez que dans la *fugue*, les cadences parfaites doivent être ſort rares, parce que la cadence indique un repos, & que la *fugue* doit être compoſée, pour ainſi dire, d'une ſeule haleine.

Après cette cadence, il faut faire la *ſtrette*, c'eſt-à-dire, le raccourciſſement du ſujet avec ſa réponſe. (Voyez *Strette.*) Il n'eſt pas néceſſaire dans cette *ſtrette* de ſuivre en entier le deſſin; on en peut raccourcir, ou même alonger les figures, faire des blanches pour des rondes, ou des blanches pour des noires, &c. Mais la réponſe doit ſe faire entière, avec la ſeule faculté de changer la valeur des notes, ſi l'on y eſt obligé. Il eſt permis auſſi dans la ſtrette de varier l'harmonie, d'y employer d'autres accords que dans le ſujet. Dans les imitations, le compoſiteur peut employer la quarte, la quinte, l'octave, en deſſus ou en deſſous. (Voyez l'exemple d'une *fugue* à deux parties, (*Planche* de muſique, fig. 161.) où l'on trouvera l'application de toutes les règles qui viennent d'être developpées. J'y ai joint l'exemple d'une *fugue* à trois parties & d'une à quatre, mais en expoſant ſimplement le motif de cette dernière, la manière de l'entrelacer étant la même qu'à deux & à trois parties. On y verra ſeulement comment chaque partie, à meſure qu'elle entre, doit expoſer le ſujet.

La *fugue* par imitation, celle dont la réponſe module, ſe fait ordinairement ſur un motif qui ne préſente point la forme d'une quarte ou d'une quinte,

c'est-à-dire, d'un chant allant à la quinte ou à la quarte. Il est de rigueur, dans cette sorte de *fugue*, de répondre à toutes les notes à la quinte ou à la quarte, selon ce qui conviendra. L'entrelacement de cette *fugue* est le même que pour celle avec réponse réelle; la seule différence étant dans sa réponse, j'ai cru devoir y borner l'exemple. (Voyez *Planche de musique*, *fig.* 162.)

On peut faire des *fugues* par imitation, même avec un chant allant à la quinte, & dont la conséquente répond également à la quinte; mais cette forme est peu usitée, & n'est pas estimée des compositeurs.

La *fugue* par mouvement contraire, ou *fugue* renversée, (*Voyez* l'article suivant de R.) n'a d'autre différence avec la première que dans sa réponse, qui doit être diamétralement contraire au sujet. Lorsque celui-ci monte, l'autre doit descendre, & *vice versâ*. Ainsi, le sujet étant *re ut* ※ *la si b la*, la réponse doit être: *la si b re ut* ※ *re*. Sujet: *re mi fa mi re ut* ※ *re*; réponse: *la sol fa sol la si b la*. Sujet: *la si b si* ♮ *ut ut* ※ *re*; réponse: *re ut* ※ *ut* ♮ *si si b la*. Je donne quelques exemples sur la manière de répondre par mouvement contraire. (*Voyez* planche de musique, fig. 163.) (*M. Framery.*)

FUGUE, *contre-fugue*, *fugue perpétuelle*, *canon renversé*, *imitation*. « Les musiciens ont coutume, pour enrichir & embellir leurs compositions (A), de se servir de *fugues* (B) qui ne sont autre chose que certaines répétitions des mêmes notes ou des mêmes intervalles (C) que fait une partie après l'autre à l'unisson (D), à la quarte, à la quinte (E) ou à l'octave: de sorte que cette répétition représente l'*écho* (F); la voix qui précède s'appelle guide (G), & celle qui suit après la pause d'une demi-brève, d'une *minime*, ou de quelque autre, selon la volonté du compositeur (H), se nomme conséquente (I). Ces *fugues* se peuvent faire en plusieurs manières (K), & font paroître l'industrie des maîtres de musique (L), comme on peut voir en leurs diverses compositions (M). »

« Zarlin explique une autre espèce de *fugues* que les parties font par mouvemens contraires (N), encore quelles usent de mêmes intervalles, & sont libres ou liées & obligées à certaines observations dont il traite au 54^e ch. du 3^e. livre de ses institutions. »

« Il explique aussi les imitations (O) au ch. 55, & dit qu'elles procèdent souvent par mêmes degrés, qui ne sont pas mêmes intervalles (P), & qu'elles peuvent se mêler avec les *fugues* (Q): mais les *fugues* & les imitations sont si semblables, qu'elles passent ordinairement les unes pour les autres (R), comme nous voyons aux canons qu'on marque ainsi: *Canon ad diatessaron*, *diapente*, &c. (S). » *Traité de l'harmonie universelle*, *par le sieur de Sermes*. (Mersenne) *Paris*, 1627.

« Voici les principales règles de la *fugue*, dont les unes lui sont propres & les autres communes avec l'*imitation*. »

« I. Le sujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique (T) en montant ou en descendant (U). »

« II. Toute *fugue* a sa réponse dans la partie qui suit immédiatement celle qui a commencé (V). »

« III. Cette réponse doit rendre le sujet à la quarte ou à la quinte, & par mouvement semblable, le plus exactement qu'il est possible, procédant, &c.... (W). »

« IV. Comme l'octave se divise en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre seulement trois (X), en continuant de monter de la dominante à la tonique, cela oblige... de faire quelque changement dans la réponse (Y), pour ne pas quitter les cordes essentielles du mode. » *Rousseau*, *art. Fugue.*

« Il arrive de là que la réplique à un sujet diatonique, n'est pas toute diatonique; que la réplique à un sujet qui n'est pas entièrement diatonique, est diatonique entièrement; qu'un unisson répond à un intervalle, & un intervalle à un unisson (Z). Exemples:

SUJETS.		RÉPLIQUES.	
sol la si ut.	en mont.	*ut mi fa sol.*	(a)
sol mi re ut.	en descend.	*ut si la sol.*	(b)
ut re mi fa sol.	en mont.	*sol sol la si ut.*	(c)
ut ut si la sol.	en descend.	*sol fa mi re ut.*	(d)

Exposition de la théorie & de la pratique de la musique de Béthisy (*Paris*, 1764) p. 316.

« V. Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte, que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant (e). » Rousseau, art. *fugue.*

« VI. On doit faire entrer dans le sujet & la réponse un égal nombre de notes, & il faut que les notes qui se correspondent soient de même valeur, & qu'elles soient placées dans les mêmes temps de la mesure (f). »

« VII. Le sujet & la réponse ne doivent contenir que des notes prises de l'échelle du ton. On se permet néanmoins quelquefois d'en affecter quelqu'une d'un dièse ou d'un bémol, pour rendre le chant plus ressemblant (g). Quand on se sert d'un bémol, c'est à la septième note qu'on le donne ordinairement, pour la faire descendre: quand on se sert du dièse, ce n'est guères que pour faire monter la quatrième note (h). » *Nouveau systême de musique*, *par M. Mercadier de Belesta*, *Paris*, 1777, p. 250-252.

« VIII. Quand on veut faire entendre, soit au

commencement, soit au milieu d'un chœur, une *fugue* dans toutes les parties, une des parties doit offrir le sujet, une autre la réplique, une troisième la répétition du sujet, une quatrième la répétition de la réplique; & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le sujet. Ce que j'appelle ici *répétition*, se fait sur les mêmes degrés ou à l'octave. Il en est de même de la répétition de la réplique (i). »

« Comme on n'est pas obligé de faire des *fugues*, on n'est pas obligé non plus, lorsqu'on en fait, de les faire exactes (k). » *Béthisy*, p. 319.

« Le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce chant (le chant principal, le sujet) bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres parties. Il y a pour cela deux moyens (l). »

« *Unité de mélodie.* Voilà la grande règle (m). » *Rousseau*, art. *fugue*.

« Les règles de la *contre-fugue* sont les mêmes que celles de la *fugue* (n)..... mais elle est plus facile à traiter, en ce que le sujet & la réponse occupent la même place dans l'échelle, qu'il y a conséquemment le même nombre de degrés d'un côté & d'autre, & que le chant de la réponse est exactement l'inverse de celui du sujet, à la mesure près, qui doit suivre les règles de la *fugue* ordinaire; d'où l'on voit que la contre-*fugue* est susceptible d'une plus grande perfection que la *fugue* (o). » *Mercadier de Belesta*, p. 254.

« *Canon à la quinte ou à la quarte.* On ne doit avoir égard ici à aucune modulation, mais seulement à l'identité du chant; ce qui rend la composition du canon plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la *fugue*, elle entre dans un nouveau ton, elle en change presque à chaque note, &c, qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même ton qu'une autre (p). »

« Il y a une troisième sorte de canons très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté (q), que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeler *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes, en les chantant (r). » *Rousseau*, art. *Canon*.

Observations sur les citations B. L. M. La *fugue* n'est plus à beaucoup près aujourd'hui, comme elle étoit du temps du P. Mersenne, le plus grand embellissement, l'agrément le plus sensible, l'ornement le plus saillant de la musique moderne. On commence à regarder « les *fugues*, les *imitations*, les *doubles dessins*, comme des beautés arbitraires & de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, & qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art, pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie.... A l'egard des *contre-fugues*, *doubles-fugues*, *fugues renversées*, *basses contraintes*, & autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir, & que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie & de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. » *Lettre sur la musique françoise*.

A. Cette décision d'un philosophe musicien, quelque singulière & hardie qu'elle paroisse, l'est encore moins que l'opinion de Dom Eximeno, dans son traité *Dell' origine è delle regole della musica*. L'auteur prenant dans le sens propre le mot gothique, qui s'applique figurément aux inventions baroques & de mauvais goût, ne fait pas difficulté d'attribuer aux Goths celle du contrepoint figuré des *fugues*, des canons, en un mot de toutes les combinaisons laborieuses qui ont exercé pendant près de trois siècles le savoir & la patience des plus habiles compositeurs. Au reste cette singulière prétention n'est peut-être qu'une plaisanterie ingénieusement imaginée pour faire passer aux compositeurs le dégoût que l'abus des *fugues* a fait éprouver à l'auteur. (Voyez l'art. *Contre-point chez les modernes*, p. 332-334.) Quoi qu'il en soit, il est clair que l'auteur italien s'accorde avec le philosophe genevois à regarder les *fugues* comme de ridicules & puériles combinaisons.

Et si les Grecs en étoient les inventeurs? si du moins on pouvoit prouver qu'ils en ont du faire un fréquent usage? Mais, après de telles autorités, quel écrivain oseroit en hasarder la preuve? qui voudroit s'exposer à combattre ou à braver en même-temps, & ceux qui méprisent la *fugue*, & ceux qui fixent au quinzième siècle l'époque de son invention, & ceux qui refusent aux Grecs toute espèce d'harmonie, & ceux qui ne leur attribuent pour tout accord que la quarte & la quinte avec leurs répliques, & surtout le savant auteur du mémoire sur la musique des anciens, qui termine, p. 197, sa discussion sur le contrepoint des Grecs par cette plaisanterie. « *Mais pourquoi ne demande-t on pas si les Grecs avoient des menuets, des chaconnes, des* fugues, *des contre*-fugues, *&c.?*

Je me garderai donc de mettre en fait l'une ou l'autre de ces suppositions; mais je me bornerai aux observations suivantes.

1°. Quelque difficile qu'on puisse être en fait de preuves historiques, on ne peut refuser aux Grecs deux accords: le premier, composé de l'octave, de la quinte & de leurs répliques, étoit commun aux deux sectes de musiciens Grecs. Le second, employé par les seuls Aristoxéniens, étoit composé de l'octave, de la quarte & de leurs répliques; *ut ut sol ut ut fa*, & leurs répliques. (Voyez mon art. *Har-*

monie, harmonie des Grecs.) Je ne parle point des accords consonnans & dissonans de Pythagore. (Voyez *Quaternaire.*)

2°. Les sept octaves grecques renfermoient chacune, à l'exception de l'hypolydienne, qui revient à notre octave de *fa*, deux tétracordes absolument semblables, à la quinte ou à la quarte; encore est-il plus que probable, qu'après l'addition du tétracorde des disjointes, faite au systême grec par Pythagore, on ne conserva le *si b* du tétracorde des conjointes, que pour éviter le triton dans l'octave hypolydienne. Donc on avoit les sept formules suivantes, composées chacune de deux parties semblables. (Voyez mon art. *Barypycne.*)

Si ut re mi :	*mi fa* sol la.
Ut re *mi fa* :	sol la si ut.
Re *mi fa* sol :	la *si ut* re.
Mi fa sol la	*si ut* re mi.
Fa sol *la si b* :	ut re *mi fa.*
Sol la *si ut* :	ut re *mi fa.*
La *si ut* re :	re *mi fa* sol.

Et qu'on ne dise pas que les Grecs n'ont peut-être jamais fait attention à tous ces différens tétracordes résultans de la différente position des demi-tons.

« En considérant, dit Euclide, p. 14, chaque systême *par rapport aux différentes positions du demi-ton*, on trouve trois espèces de quartes; la première a le demi-ton au grave, la seconde au milieu, la troisième à l'aigu.... Quatre espèces de quintes; la première, &c.... Sept espèces d'octaves, &c.... » Bacchius, p. 7. « Combien y a-t-il d'espèces de tétracordes? trois: la première, des *barypycnes*, la seconde, des *mésopycnes*, la troisième, des *oxypycnes*, c'est-à-dire, la première qui a le demi-ton au grave, la seconde, &c. (Voyez mon art. *Barypycne.*)

Donc les Grecs considéroient dans l'eptacorde & dans l'octave, les tétracordes par rapport aux différentes positions du demi-ton, & cela dans les trois genres; Euclide, loc. cit. le dit expressément.

Essayons donc d'adapter l'harmonie qu'on veut bien accorder aux Grecs à l'une quelconque de ces formules, « & sur-tout, dit M. L. Roussier, p. 97, note fff, point de dissonances, ni de suspensions; & par conséquent point de préparation ni de résolution exigées : *contrapunto solto*, comme sont les faux-bourdons. » Cela est plus que suffisant, puisque dans cette supposition les Grecs pouvoient accompagner leur octacorde de 4,194,304 manières différentes, & cela dans chaque genre & dans chaque couleur ou espèce; car huit accords sont susceptibles de 16,777,216 combinaisons. Or deux accords accompagnans huit sons, donnent le quart de ces mêmes combinaisons. Donc.... Il est cependant à présumer qu'il y en a beaucoup qu'un musicien grec eut fait difficulté d'employer. Ayant par exemple à faire au chant *si ut re mi re ut si ut* un accompagnement syllabique, eut-il fait porter au dernier *si* l'accord d'octave, quinte & quarte, *si si fa ✻ si;* & au dernier *ut* l'accord d'octave, quarte & quinte, *ut ut fa ut?* Non, non. Refusons plutôt au Grecs toute espèce d'harmonie que de leur attribuer une désinence harmonique de cette espèce, désinence plus baroque que notre ton du quart & notre tierce de Picardie.

Mais je ne veux employer ici que la plus simple de toutes les harmonies possibles. Un simple accompagnement de l'échelle grecque avec octave, quinte & quarte:

Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
Fa ✻	*sol*	*la*	*si*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*fa ✻*	*sol*	*la*	*si*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi.*
Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*

que j'arrange de la manière suivante pour faire voir aux moins clairvoyans, des dessins & des reprises dans l'harmonie grecque.

Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
					Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	:	*si*	*ut*	*re*	*mi.*
										Si	*ut*	*re*	*mi*	:	*mi*	*fa*	*sol*	*la.*
															mi	*fa*	*sol*	*la.*

Je pourrois encore faire usage du principe d'Aristoxène, p. 20-45 : « Que tout intervalle formé par l'octave & un intervalle consonnant, est lui-même une consonnance; & à l'aide de ce principe erroné, (Voyez mes art. *Octave* & *Renversement.*) multiplier, à l'exemple des Aristoxéniens, les renversemens d'accords, & les transpositions de parties à différentes octaves. Je pourrois encore diviser l'échelle grecque de deux autres manières, relativement aux trois formes de tétracordes que j'ai indiquées d'après Euclide; mais je me contente de cet accompagnement pour prouver que la plus simple harmonie que l'on puisse prêter aux Grecs, produisoit nécessairement dans différentes parties & à différens intervalles, des répétitions du même chant.

Mais je trouve, il faut l'avouer, entre elles & les *fugues* modernes, deux différences très-marquées. 1°. Le dessein des *fugues* modernes s'étend ordinairement

ment de la tonique à la dominante inclusivement, & la reprise de la dominante à l'octave de la tonique; ce qui donne au dessin l'étendue d'une quinte, & celle d'une quarte à la reprise, ou réciproquement. La reprise grecque avoit la même forme & la même étendue que le chant principal. 2°. Le dessin & la reprise modernes sont toujours dans le même mode. Le dessin & la reprise grecques étoient nécessairement dans deux modes différens : *si ut re mi*, en *ut*; *mi fa sol la*, en *fa*. (Voyez mon art. *Basse fondamentale*, n°. IV, p. 146.)

Donc les chants grecs à répétition n'étoient pas de véritables *fugues*, mais de simples *imitations*. Au reste, imitations ou *fugues*, je cède volontiers aux modernes, aux Goths, si l'on veut, l'honneur de cette invention, s'il est vrai que les *fugues* ne sont que « des monstres difformes, des monumens de mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres, comme dans leur dernier asyle. » *Extrait d'une lettre de Rousseau sur les ouvrages de M. Rameau.*

Les *fugues*, à dire le vrai, sortent si naturellement de l'harmonie du quinzième siècle, qu'on ne peut guères, sans blesser la vraisemblance, reculer plus loin l'époque de leur invention. On sait que l'accompagnement de la gamme n'étoit au quinzième siècle que d'accords parfaits majeurs & mineurs sans dieses ni bémols. (Voyez mon art. *Accords*, p. 34-35.)

1re. Partie.	*sol la*	*si ut*	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol.*	
2. Partie.	*mi fa*	*sol la*	*si ut*	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi.*	I.
3e. Partie.	*ut re*	*mi fa*	*sol la*	*si ut*	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut.*	

Ici la *fugue* saute aux yeux, &, si l'on peut ainsi dire, aux oreilles. Cependant, pour rendre plus saillantes les reprises, on retranche les deux premières notes de la seconde partie, & les quatre premières de la troisième.

sol la	*si ut*	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol.*	
	sol la	*si ut*	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi.*	II.
		sol la	*si ut*	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut.*	

Pour faire commencer le dessin par la tonique, on retrancha de ce dernier exemple les trois premières notes de chaque partie.

ut	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol.*	
	ut	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi.*	III.
		ut	*re mi*	*fa sol*	*la si*	*ut.*	

Cette harmonie fut, comme on l'a vu, art. *Accords*, l'origine de la distinction des accords en majeurs & mineurs. Mais comme tout l'artifice de la reprise ne consistoit qu'à faire commencer une partie à la troisième note de la partie immédiatement adjacente, on ajouta, en suivant le même mécanisme, une quatrième partie aux graves des trois premières, & telle fut l'origine des accords de septième.

ut re mi	*fa sol*	*la si ut re*	*mi fa*	*sol la*	*si ut.*	
ut	*re mi*	*fa sol la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol la.*	IV.
	ut	*re mi fa sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa.*	
		ut re mi	*fa sol*	*la si*	*ut re.*	

Une cinquième partie produisit les accords de neuvième; une sixième ceux de onzième. Voilà très-certainement l'origine la plus naturelle qu'on puisse assigner à la dissonance. Je ne la soupçonnois pas lorsque je fis l'art. *Accords*.

Mais cette harmonie avoit un défaut considérable. Les différentes octaves des mêmes chants y étoient dans une même partie battus à contre-sens. Le premier *ut* de la première partie étoit sur un levé, le second sur un frappé, ou réciproquement. Donc les différentes parties étoient toujours à contre-temps, relativement à l'octave de la première. Quand la première commençoit l'octave du dessin par un frappé, les parties commençoient leurs reprises par un levé, & réciproquement; on y remédia en répétant le *sol* dans chaque octave, & cette heureuse innovation, en rétablissant la mesure, simplifia considérablement l'harmonie des *fugues*.

ut re	*mi fa*	*sol sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol sol*	*la si*	*ut.*	
	ut re	*mi fa*	*sol sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol sol*	*la*	V.
		ut re	*mi fa*	*sol sol*	*la si*	*ut re*	*mi fa*	*sol.*	
			ut re	*mi fa*	*sol sol*	*la si*	*ut re*	*mi.*	

Cette harmonie n'est absolument composée que des renversemens des accords *sensible* & de sixte-ajoutée.

On avoit ſeulement la précaution de retrancher le *la* du dernier accord, & de lui ſubſtituer un *ſol*. Pourquoi cela? Parce que le *la* de l'accord de ſixte ajoutée n'eſt pas le véritable *la* du corps ſonore. L'un fait une diſſonance avec le *ſol*, l'autre une véritable conſonnance. (Voyez cet accord dans mon art. *Fondamental*, *accords fondamentaux*.)

Il n'y avoit plus qu'un pas à faire pour porter l'harmonie des *fugues* à ſa perfection. On le fit; on ſe haſarda, comme par licence, de diéſer le ſecond *ſol*, ſoit pour donner à la ſeconde partie de la gamme un chant plus diatonique, ſoit pour mieux marquer le temps fort du *la* adjacent, ce qui produiſit l'accord de ſeptième diminuée avec tous ſes renverſemens & ſa véritable ſalvation.

ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la.*	VI.
	ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	
		ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
			ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut.*	

Quelque vive ſenſation qu'eut fait dans ſon origine cette eſpèce de répétition magique du même chant dans pluſieurs parties ſucceſſives, il n'étoit pas poſſible que l'on ſe bornât long-temps à de ſimples repriſes à l'uniſſon. Heureuſement la variété n'étoit pas difficile à introduire dans les *fugues* : au premier coup d'œil jeté ſur les exemples V & VI, on voit que le deſſin *ut re mi fa ſol* peut avoir pour repriſes les chants *mi fa ſol ſol la*, ou *mi fa ſol ſol* ✻ *la*; *ſol ſol la ſi ut*, ou *ſol ſol* ✻ *la ſi ut*; & *la ſi ut re mi*; c'eſt-à-dire, que la même harmonie fournit des repriſes à l'uniſſon, à la tierce, à la quinte & à la ſixte en deſcendant; mais on préféra d'abord les repriſes à la quinte, parce qu'elles achèvent l'octave diatonique commencée dans le deſſin. En effet, qu'on y faſſe quelque attention, on verra qu'une repriſe à l'uniſſon a l'air de contrefaire le deſſin; qu'une repriſe à la tierce ou à la ſixte, a l'air de l'accompagner; mais une repriſe à la quinte a l'air de lui répondre. Cependant les repriſes à l'uniſſon s'offrent ſi naturellement dans l'harmonie propre aux *fugues*, qu'il y auroit de l'humeur à les refuſer. On réſolut donc d'entremêler les *fugues* à la quinte avec celles à l'uniſſon.

ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la.*	VII.
			ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	
						ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
									ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut.*	

Les repriſes étoient plus preſſées lorſque le deſſin étoit dans la partie la plus grave.

			ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	VIII.
		ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
	ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut.*	
ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la.*	

On ſe permit auſſi de renverſer cette harmonie, & alors il paſſa pour conſtant que toute eſpèce de repriſe à l'uniſſon, à la quinte, à la tierce, à la ſixte, peut ſe faire ſur ou ſous la troiſième note de la partie antécédente.

ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la.*	IX.
	ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut.*	
		ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	
			ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	

Mais on a toujours fait beaucoup plus d'uſage des repriſes à la quinte que de toutes les autres. J'en ai dit la raiſon. Lorſqu'on voulut avoir des repriſes à la quarte, on ſupprima la première partie de l'exemple IX, & on en ajouta une au grave.

ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi.*	X.
	ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol.*	
		ſol ſol ✻	*la ſi*	*ut re*	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la.*	
			ut re	*mi fa*	*ſol ſol* ✻	*la ſi*	*ut.*	

J'examinerai ailleurs (art. *octave & renverſement*), ſi cette tranſpoſition des parties à l'octave (ou à d'autres intervalles), eſt conforme aux vrais principes de l'harmonie. Mais étoit-elle néceſſaire pour avoir une repriſe à la quarte grave du ſujet? Voilà le véritable point de la queſtion.

Il s'agit, pour la réſoudre, de ſavoir ſi entre le

chant *ut re mi fa sol* & sa basse fondamentale, on peut trouver une partie à la quarte, qui, comme la reprise à l'unisson, puisse faire ses rentrées à chaque mesure du sujet. Il faut donc connoître la basse fondamentale de l'exemple VI. Pour cela il faut chercher dans l'harmonie naturelle, fig. 40, les deux accords les plus ressemblans à *re fa sol* ✻ *si*, & *mi sol la ut*, & qui aient la même salvation. Or ces deux accords harmoniques sont *re fa la si*, dont le son fondamental est *ut I*, (col. I) & *mi sol fa ut*, dont le son fondamental est *ut II*, (col. II). (Voy. ces accords dans mon art. *fondamental*, *accords fondamentaux*).

Donc la basse fondamentale de l'exemple VI est: *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, &c. Les harmonistes qui ne savent pas encore que l'octave est au nombre des intervalles fondamentaux, peuvent lire mon art. *basse fondamentale*, n° II.

Or dans l'harmonie de cette basse fond. par octaves, la partie immédiatement adjacente au grave du chant *ut re mi fa sol*, &c. est *sol fa ut re mi*, &c.; accompagnement qu'on peut faire commencer à une mesure quelconque du chant *ut re mi fa sol*. (Voyez la *fig.* AB.

ut re	*mi fa*	*sol la*	*fa si*	*ut ut* ✻	*re re* ✻	*mi*, &c.	
	sol fa	*ut re*	*mi fa*	*sol la*	*fa si*	*ut.....*	XI.
		sol fa	*ut re*	*mi fa*	*sol la*	*fa.....*	
		sol fa	*ut re*		*mi fa*	*sol.....*	

Donc la transposition à l'octave n'étoit pas nécessaire pour avoir une reprise à la quarte au dessous du sujet *ut re mi fa sol*.

L'harmonie de l'exemple V, préférée par quelques compositeurs timides ou ignorans, appartient aussi à la basse fondamentale par octaves: *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, *ut*, &c. Car, 1°. le genre diatonique n'a dans chaque mode pour sons fondamentaux que le générateur, son octave, sa douzième et sa double octave en montant: en *ut*; *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4. (Voy. mon art. *basse fond.* n° IV, et la fig. 40; col. I, II, III, IV). 2°. Dans la mesure à deux tems les colonnes paires de l'harmonie naturelle, fig. 40, fournissent l'harmonie des tems forts, et les impaires celle des tems foibles. (Voy. mon art. *basse fond.* n°. III). Or l'accord *sol si re fa* de l'exemple V qui est dans la mesure à deux tems, ne se trouve placé que dans les tems foibles, & l'accord *mi sol la ut* que dans les tems forts. Donc on ne doit chercher l'accord *mi sol la ut* que dans les col. II et IV, fig 40; et *sol si re fa* que dans les colonnes I et III. Or le *mi* ✻ de la troisième colonne ne se résout jamais sur les *sol* adjacens, mais sur le *mi*, le *mi* ✻, ou le *fa*, suivant la différence des octaves et des mouvemens fondamentaux. Donc le *fa* de l'exemple V n'appartient point à l'harmonie de *sol* III; donc il ne peut avoir pour fondamental que *ut I*. En effet le *fa* II de la première colonne se résout sur le *sol* adjacent. (Voy. mes articles *basse continue*, n°. V, et *F ut Fa*). Donc l'accord *ut mi fa la* de l'exemple V a pour fondamental *ut* II; donc les harmonies des exemples V et VI ont la même basse fondamentale.

Observez néanmoins que le *sol* de l'accord *sol si re fa*, soit que cet accord appartienne à l'harmonie de *sol* III, ou à celle de *ut* I, ne se résout jamais sur le *la* adjacent, mais qu'il reste constamment en place. Donc la reprise de l'exemple V ne devroit pas être *sol sol la si ut*, mais *sol sol sol si ut*; mais le premier de ces chants pèche contre la loi des salvations; le mouvement du second n'est pas assez semblable à celui du sujet: donc le second *sol* de la reprise de l'exemple V doit être nécessairement diésé, comme dans l'exemple VI; donc l'harmonie du sixième exemple convient mieux à la *fugue* que celui du cinquième.

Mais enfin, cette succession, *re fa sol* ✻ *si*; *mi sol la ut*, & tous ses renversemens, puisque les renversemens ont lieu, ne produisent qu'une marche ascendante. On fit diverses tentatives pour varier la marche de chaque partie. Comme tout son d'une colonne impaire doit, dans la mesure à deux temps, se résoudre sur celui des harmoniques adjacens dans la colonne paire suivante, avec lequel il fait le moindre intervalle, (voy. mon art. *basse fondamentale*, n°. V) il s'ensuit que le *fa* des modernes, qui fait un moindre intervalle avec le *mi* qu'avec le *sol* adjacent, doit se résoudre plutôt sur le *mi* que sur le *sol*. On le sentit, et l'on fit succéder à *re fa sol* ✻ *si*, l'accord *mi la ut*, au lieu de *mi sol la ut*. Mais cette succession n'est supportable que dans le tempérament de la gamme moderne: or le tempérament qui n'est qu'une altération arbitraire des rapports du système naturel, doit-il l'emporter sur les lois physiques de l'harmonie? Aussi nos théoriciens n'ont-ils fait jusques à présent que de vains efforts pour assigner une origine vraisemblable à l'accord de septième diminuée, *sol* ✻ *si re fa*; pourquoi cela? Parce qu'ils s'entêtent à attribuer au mode mineur de *la*, au lieu qu'il est réellement en majeur d'*ut*: *re fa la si*; *mi sol la ut*. Or *mi sol la ut*, ou *ut mi sol la*, 4, 5, 6, 7, est un véritable accord parfait majeur. (Voyez mon art. *fondamental*; *accords fondamentaux*).

D'autres harmonistes changèrent le *sol* ✻ de *re fa sol* ✻ *si* en *la b*, pour rappeler le *sol* de l'accord de sixte-ajoutée. Savoient-ils déjà que l'accord *la ut mi*, que nous appelons *accord parfait mineur de la*, n'est qu'un accord de sixte ajoutée, un accord parfait majeur d'*ut*, dont on a retranché la quinte? (voyez

mon art. *mineur ;*) je ne le crois pas : car en rappellant le *ſol*, ils chaſſèrent le *la* ; *re fa la b si, mi ſol ut.* Après différens changemens, cet accord *re fa la b si*, devint enfin l'accord *fa la b ut*, qui continua toujours à ſe ſauver ſur *mi ſol ut.* Cette dernière ſucceſſion *fa la b ut, mi ſol ut*, parut ſi heureuſe aux harmoniſtes des ſeizième & dix-ſeptième ſiècles, qu'elle ſervit de formule pour la terminaiſon de tous les modes mineurs. (Voy. *Ton-du-quart*, et *tierce de Picardie.*)

Q. g. h. Quelques théoriciens regardent comme une licence le bémol placé quelquefois dans une des parties de la *fugue*, ſur la ſeptième note du ton, ou le dièſe placé ſur la quatrième. Je ne vois là autre choſe qu'un changement de mode : je prends pour ſujet *ut re mi fa ſol* ; je ſuis en *ut :* la réplique ſera, *ſol ſol la si ut.* Si je veux paſſer en *fa*, je bémoliſe le *ſi ;* alors *re mi fa ſol* & *ſol la ſi b ut* ne forment plus une *fugue*, mais une ſimple imitation. Si je veux dans ce nouveau mode rappeler ma *fugue*, je le fais en ſubſtituant le *fa* au premier *ſol* du chant *ſol ſol la si ut ;* et j'ai pour repriſe *ut ut re mi fa*, chant très-peu différent de *ut re mi fa ſol* : ſi au contraire je veux paſſer d'*ut* à *ſol*, je dièſe le *fa* du chant principal *ut re mi fa ſol :* alors *re mi fa* ✻ *ſol* & *ſol la ſi ut* forment une imitation, et font paſſer l'harmonie d'*ut* en *ſol.* Pour rappeler ma *fugue*, je change *ſol ſol la ſi ut* en *ſol la ſi ut re*, qui devient le chant principal : paſſant ainſi de la *fugue* a l'imitation, et de l'imitation à la *fugue*, je puis, par des altérations preſqu'inſenſibles, parcourir ſucceſſivement tous les modes poſſibles.

R. Quelle eſt donc la différence entre une *fugue* & une imitation ? 1°. Toutes les repriſes de la *fugue* ſont toujours dans le même mode que le ſujet ; l'imitation, lorſqu'elle n'eſt pas à l'uniſſon, ſe fait toujours dans un mode différent de celui du chant imité. 2°. La repriſe de la *fugue* ſe fait toujours dans une partie différente de celle du ſujet : l'imitation peut ſe faire dans la même partie. 3°. La repriſe, excepté celle à l'uniſſon, doit toujours être formée d'intervalles ſemblables à ceux du ſujet : (voy. mon art. *intervalles*). L'imitation eſt formée d'intervalles égaux ; de ſorte que le ſujet & l'imitation doivent toujours former le même chant, à l'octave, à la quinte, à la quarte, à l'uniſſon, &c. 4°. La repriſe d'une *fugue* peut toujours faire partie de l'accompagnement du ſujet ; l'imitation ne le peut que lorſque toutes les parties marchent par mouvemens ſemblables, et par intervalles égaux, comme dans l'harmonie du cornet. (Voy. *Cornet*). 5° Dans la *fugue parfaite*, tous les ſons ſujets à ſalvation montent ou reſtent en place ; car la baſſe fondamentale par octaves n'a que ces deux eſpèces de ſalvations : au lieu que tous les chants, toutes les harmonies, toutes les ſalvations poſſibles conviennent à l'imitation.

F. Une imitation qui ne répète que les derniers ſons d'une phraſe, eſt un *écho.* Remarquez que l'écho n'eſt pas la réſonnance des corps ſonores, mais la réflexion de cette réſonnance : or il en eſt des réflexions du ſon comme de celles de la lumière ; la première eſt toujours plus ſenſible, plus vive, plus fidelle que la ſeconde, celle-ci que la troiſième, &c. Donc ſi l'on fait entendre des échos d'échos, le premier doit être plus fort que le ſecond, le ſecond que le troiſième, &c. Si le premier *écho* répète ſept à huit ſons, le ſecond ne doit en répéter que cinq à ſix, le troiſième que trois ou quatre. Les échos ne conviennent guères qu'à la muſique paſtorale : on peut les employer à l'orgue pour les Noëls. Mais en général, l'uſage devroit en être auſſi rare dans la muſique d'égliſe que l'abus en eſt fréquent chez les médiocres organiſtes.

Quelque légère que ſoit cette eſquiſſe de l'origine et des progrès de la *fugue*, elle doit donner de cette compoſition une idée beaucoup plus préciſe & plus exacte que toutes celles qu'on en peut prendre dans les théories modernes.

La *fugue* eſt, dit Rouſſeau, art. *fugue*, une pièce ou un morceau de muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'harmonie & de modulation, un chant appelé ſujet, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une partie à une autre.

La *fugue*, dit d'Alembert, *Elémens de muſique*, p. 206, conſiſte à faire répéter alternativement ce chant (le ſujet) dans le deſſus et dans la baſſe, ou même dans toutes les parties, s'il y en a plus de deux.

La *fugue*, dit Béthizy, *Expoſition de la théorie & de la pratique de la muſique*, p. 310, eſt un trait de chant, exécuté par une partie, et repété par une autre à la quarte ou à la quinte, ſuivant certaines règles.

Cette définition, continue Béthizy, eſt un peu différente de la manière dont M. Rameau parle de la *fugue.* Il ne fait pas entendre que la répétition ſe faſſe toujours à la quarte ou à la quinte ; il permet même, par la neuvième de ſes règles, qu'elle ſe faſſe à l'uniſſon ou à l'octave.... Quoi qu'il en ſoit, on appellera ſi l'on veut *fugue* à l'uniſſon ou à l'octave ce que j'appelle ſimplement imitation. Cette ſorte d'imitation à l'uniſſon ou à l'octave, ne demande aucune règle, & n'exige point cette circonſpection avec laquelle, dans une *fugue*, on fait répéter par une partie un trait de chant qu'une autre partie vient de dire.

Selon certaines règles : ſuivant certaines règles. Voilà des expreſſions bien générales, bien vagues ; tout ſe fait ſelon certaines règles.

En le faiſant paſſer d'une partie à une autre : répéter ce chant dans le deſſus & dans la baſſe, ou même

dans toutes les parties : un trait de chant exécuté par une partie, & répété par une autre Tout cela n'eſt vrai que des repriſes à l'uniſſon du ſujet; & Rouſſeau & Béthizy ne mettent au nombre des *fugues* que celles dont les repriſes ſe font à la quarte ou à la quinte. Or une repriſe à la quarte, à la quinte & à tout autre intervalle, eſt un véritable accompagnement du ſujet, mais elle n'en eſt pas la répétition. Le ſujet ſe répète dans l'imitation ; mais il s'accompagne dans la *fugue* : comment cela ? Par mouvemens & par intervalles ſemblables.

EXEMPLE DES REPRISES A TOUS LES INTERVALLES CONSONNANS.

1re. Partie.	*ut* 16	*ut* ✻ 17	*re* 18	*re* ✻ 19	*mi* 20	*mi* ✻ 21	*ſv* 22	*ſv* ✻ 23	*ſol.* 24
2e.......	*jv* 14	*ſi* 15	*ut* 16	*ut* ✻ 17	*re* 18	*re* ✻ 19	*mi* 20	*mi* ✻ 21	*ſv.* 22
3e.......	*ſol* 12	*ta* 13	*jv* 14	*ſi* 15	*ut* 16	*ut* ✻ 17	*re* 18	*re* ✻ 19	*mi.* 20
4e.......	*mi* 10	*ſv* 11	*ſol* 12	*ta* 13	*jv* 14	*ſi* 15	*ut* 16	*ut* ✻ 17	*re.* 18
5e.......	UT 8	RE 9	MI 10	ƎV 11	SOL 12	*ta* 13	*jv* 14	*ſi* 15	*ut.* 16
6e.......	*ſol* 6	*jv* 7	*ut* 8	*re* 9	*mi* 10	*ſv* 11	*ſol* 12	*ta* 13	*jv.* 14
7e.......	*ut* 4	*mi* 5	*ſol* 6	*jv* 7	*ut* 8	*re* 9	*mi* 10	*ſv* 11	*ſol.* 12
8e.......	*ut* 2	*ſol* 3	*ut* 4	*mi* 5	*ſol* 6	*jv* 7	*ut* 8	*re* 9	*mi.* 10
Baſſe-fond.	*ut* 2	*ut* 1	*ut* 2	*ut* 1	*ut* 2	*ut* 1	*ut* 2	*ut* 1	*ut* 2

XII.

On ne peut nier que cette harmonie, formée par la ſucceſſion alternative des progreſſions paire & impaire, ne ſoit régulière, qu'elle ne ſoit même la plus ſimple, la plus naturelle, celle qui marque le plus fortement la cadence. (Voyez mes art. *Baſſe fondamentale*, n°. I, 9e. *expérience*, & n°. III. *fondamental* n°. II & *octave.*) Or toutes les parties de cet exemple, & toutes celles qu'on peut y ajouter à l'aigu, marchent par mouvemens et intervalles ſemblables : toutes peuvent commencer à chaque meſure du ſujet, toutes peuvent ſe réunir & parler à la fois, ou ſe ſuccéder à des diſtances égales ou inégales pour faire *fugue.* (Voy. la fig.). Enfin il n'y a point d'autre baſſe fondamentale dont l'harmonie réuniſſe tous ces avantages. Il n'y en a donc point où toutes les parties, à quelque intervalle qu'elles ſoient les unes des autres, puiſſent paroître, ceſſer et reparoître, *selon la volonté du compoſiteur.* Il n'y a donc point d'harmonie qui convienne mieux à la compoſition de *fugues* que celle de la baſſe fondamentale par octaves.

Or l'exemple XII eſt une des combinaiſons de cette harmonie repréſentée, fig. , on n'a fait dans cet exemple que retrancher les ſons pairs des colonnes impaires, c'eſt-à-dire, des colonnes des temps foibles, pour mieux faire ſentir la réſolution des harmoniques impairs, la formation de la gamme diatonique naturelle, et la diſtinction des parties à différens intervalles conſonnans, qui peuvent ſe ſervir réciproquement ou alternativement de ſujets & de repriſes.

Qu'on y prenne donc pour ſujet, par exemple, UT RE MI ƎV SOL ; (5. p.) la repriſe à la quinte ſera (3. p.) *ſol ta la ſi ut* ; celle à la quarte (4. p.) *ſol jv ut re mi* ; celle à l'octave aigue ; (1. p.) *ut ut* ✻ *re re* ✻ *mi* : à l'octave au-deſſous du ſujet, (7. p.) *ut mi ſol jv ut* ; enfin la plus grave de toutes, celle à la double octave. *ut ſol ut mi ſol.* Or y a-t-il dans cet accompagnement, dont il eſt très-facile de faire une *fugue*, & la plus naturelle de toutes les *fugues*, y a-t-il aucune répétition de partie, ſi ce n'eſt de l'uniſſon, qui peut comme toutes les parties, recommencer à une meſure quelconque du ſujet, & lui ſervir comme elle d'accompagnement et de repriſe ? Donc, excepté l'uniſſon, les repriſes de *fugues* ne ſont point des répétitions du ſujet.

Qu'eſt-ce donc qu'une *fugue* ? 1. Les théoriciens veulent que la repriſe puiſſe commencer à une me-

ſure quelconque du ſujet, *ſelon la volonté du compoſiteur.* Or un chant peut-il commencer indifféremment à la première, à la ſeconde, à la troiſième meſure d'un autre, ſans en être un véritable accompagnement ? 2°. La repriſe doit avoir avec le ſujet la plus grande reſſemblance poſſible ; mêmes mouvemens, même nombre, même valeur de notes, &c. ; mais comment accorder cette reſſemblance avec la loi qui défend l'emploi des mêmes intervalles immédiatement conſécutifs par mouvemens ſemblables ? Je veux faire une *fugue* à la quinte. On fuſtige l'enfant de choeur qui fait deux quintes de ſuite par mouvemens ſemblables : eſt-ce parce qu'il n'en a fait que deux ? Devoit-il, pouvoit-il accompagner à la quinte une phraſe entière? Non, non : encore une fois, les intervalles égaux par mouvemens ſemblables ne ſont permis que dans l'harmonie du cornet, dans laquelle toutes les parties ſe confondent avec la baſſe fondamentale, et ne laiſſent diſtinguer d'autre chant que celui de cette baſſe : or une telle harmonie ne peut convenir à la *fugue.* Comment donc ferons-nous reſſembler les repriſes au ſujet ? Par la ſimilitude des intervalles, ſimilitude qu'il ne faut pas confondre avec leur égalité. Deux intervalles ſont égaux lorſqu'ils ont le même rapport ; ils ſont ſemblables lorſqu'ils renferment chacun un égal nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs. *Ut ſol* & *ſol re* ont, dans différens modes, deux quintes égales, dans le rapport de deux à trois. *Ut*$_{8}$ *ſol*$_{12}$; *re*$_{9}$ *la*$_{13}$; *mi*$_{10}$ *ſi*$_{14}$; *fa*$_{11}$ *ſi*$_{15}$; *ſol*$_{12}$ *ut*$_{16}$; *la*$_{13}$ *ut*$_{17}$ ✲ ; *ſa*$_{14}$ *re*$_{18}$, &c. ſont des quintes, puiſqu'elles renferment chacune cinq harmoniques immédiatement conſécutifs : (voy. fig. 40, col. I). Elles ne ſont point égales, puiſqu'elles n'ont pas les mêmes rapports ; mais elles ſont toutes ſemblables en ce qu'elles renferment toutes le même nombre d'harmoniques immédiatement conſécutifs du même corps ſonore.

La même diſtinction n'eſt pas difficile à appliquer aux autres intervalles. (Voyez mes art. *intervalle* & *majeur.*

c. L'harmonie de l'exemple XII n'étant formée que de parties qui marchent toutes par mouvemens & intervalles ſemblables, il s'enſuit que la ſucceſſion immédiate des intervalles ſemblables par mouvemens ſemblables n'eſt pas interdite aux parties comme celle des intervalles égaux. Or y a-t-il d'autres moyens d'établir entre le ſujet & les repriſes cette parfaite ſimilitude demandée par les théoriciens, que l'emploi des intervalles ſemblables par mouvemens ſemblables ? On ne peut en aſſigner aucune ; donc le ſujet & les repriſes de la *fugue* doivent marcher par mouvemens & par intervalles ſemblables.

D'après cette obſervation, ne pourroit-on pas définir la *fugue*, une compoſition dont les parties accompagnent un trait de chant par mouvemens & par intervalles ſemblables, commencent & reprennent chacune à des diſtances égales ou inégales les unes des autres, ſelon la volonté du compoſiteur ?

D. E. W. Toutes les parties de l'exemple XII peuvent ſe ſervir réciproquement de ſujet & de repriſes; donc on peut faire des *fugues* à toutes ſortes d'intervalles ; mais d'intervalles ſemblables & non pas égaux : c'eſt toujours ainſi qu'il faut l'entendre dans cet article.

Dans la manière de concevoir & d'exprimer les intervalles à la moderne, qu'eſt-ce qu'une *fugue* à l'octave, à la quinte, à la quarte, &c. ? C'eſt celle dans laquelle la première note de la gamme du ſujet, & celle qui lui répond dans la repriſe, forment une octave, une quinte, une quarte, &c. Car puiſque les théoriciens modernes ne connoiſſent qu'un intervalle d'octave, dans le rapport de 1 à 2 ; un de quinte dans le rapport de 2 à 3 ; un de quarte dans le rapport de 3 à 4, &c. & qu'une ſuite de telles octaves, quintes, quartes, &c. immédiatement conſécutives par mouvemens ſemblables, eſt défendue en bonne harmonie ; ils ſont forcés de convenir que toutes les notes correſpondantes entre les deux parties d'une *fugue* à l'octave, ne peuvent pas être à l'octave. Il faut en dire autant des *fugues* à la quinte, à la quarte, &c. ; mais ſi l'on donne le nom d'octave, de quinte, de quarte, de tierce, &c. à à tout intervalle formé par les extrêmes de huit, de cinq, de quatre, de trois, &c. harmoniques d'un même corps ſonore immédiatement conſécutifs, alors il ſera très-vrai que dans une *fugue* à l'octave, à la quinte, à la quarte ou à la tierce, la repriſe eſt d'un bout à l'autre à l'octave, à la quinte, à la quatte ou à la tierce du ſujet.

K. L. M. On peut encore faire des *fugues* ſur d'autres baſſes fondamentales que celles d'octaves : on peut lui en ſubſtituer une par quarte ou par quinte, comme *ut*$_{2}$ *ſol*$_{3}$ *ut*$_{2}$ *ſol*$_{3}$ *ut*$_{2}$ *ſol*$_{3}$ *ut*$_{2}$; ou *ut*$_{4}$ *ſol*$_{3}$ *ut*$_{4}$ *ſol*$_{3}$ *ut*$_{4}$ *ſol*$_{3}$ *ut*$_{4}$. On peut même entremêler ces différentes baſſes, pour tirer de leur harmonie des chants plus variés que ceux de l'exemple XII ; & c'eſt dans ce choix & cette combinaiſon ſeulement que conſiſte *l'induſtrie des maîtres de muſique.* Car rien de plus facile que de trouver la repriſe d'un ſujet donné, à un intervalle quelconque. Mais trouver l'harmonie qui renferme à la fois le ſujet & la repriſe, c'eſt très-ſouvent un problême inſoluble. Mais quelque baſſe fondamentale que vous ſubſtituez à celle de l'exemple XII, il ne faut pas vous attendre à trouver beaucoup de parties qui procèdent par mouvemens & intervalles ſemblables, ni à plus forte raiſon d'en trouver, comme dans l'exemple XII, à toutes ſortes d'intervalles. A l'égard des baſſes combinées, elles ont encore cet inconvénient, qu'elles retardent les rentrées périodiques des

parties qui ne peuvent pas, comme dans l'harmonie des basses fondamentales par octaves, par quintes ou par quartes, se faire à chaque mesure, mais seulement à chaque retour du premier son de ces basses; de sorte que si une basse combinée ne retourne sur elle-même que de sept en sept temps, la reprise & le sujet ne pourront faire leurs rentrées alternatives que de sept en sept temps. Prenons pour exemple les deux chants par mouvemens & intervalles semblables,

	sol mi ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol.*
	sol re	*ut sol*	*ut mi*	*sol.*
Basse-Fond.	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut.*

Ils ne sont pas susceptibles d'autres arrangemens que des suivans.

1re. Partie..	*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol*			*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol.*	
	24 21	20 18	20 22	24							
2e........				*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol*				XIII.
				24 21	20 18	20 22	24				
Basse-Fond.	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut.*	
	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4	

1re. Partie..	*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol*			*sol mi* ✻	*mi re*	*mi fa*	*sol.*	
	24 31	20 18	20 22	24			24				
2e........				*sol re*	*ut sol*	*ut mi*	*sol*				XIV.
				12 9	8 6	8 10	12				
Basse-Fond.	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut sol*	*ut sol*	*ut ut*	*ut.*	
	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4 3	4 3	4 2	4	

Car à quelque autre mesure que commence la seconde partie de l'exemple XIII, il y aura toujours un *fa* 22 qui se trouvera toujours sur le son fondamental *sol* 3. Ce *sol* ne peut avoir pour harmoniques que des multiples de 3, & 22 n'en est pas un. De même à quelque autre mesure que l'on fasse commencer la seconde partie de l'exemple XIV, il y aura toujours une salvation défectueuse : toujours un *re* 9 ou un *sol* 6 qui répondra au son fondamental *ut* 2 : or cet *ut* 2 fait un mouvement d'octave; donc tous ses harmoniques impairs doivent se résoudre en montant & les pairs en restant en place. Le *re* 9 se résout en descendant & le *sol* 6 en montant; Donc leur salvation ne convient point au mouvement fondamental d'octave.

Donc les reprises & les rentrées ne peuvent pas se faire arbitrairement à chaque mesure sur les basses fondamentales combinées, comme sur les simples. D'ailleurs les plus simples ont l'avantage d'offrir des chants plus naturels, (voyez mon article *basse fondamentale*, page 144.) & un plus grand nombre de reprises. Donc on doit les préférer dans les *fugues*, où les basses fondamentales plus compliquées ne doivent paroître de tems à autre que pour faire variété.

Le sujet de la *fugue*, qui doit en être le chant le plus remarquable, le plus saillant, le plus intéressant, étant trouvé, il faut en chercher toutes les reprises; j'entends ses reprises à des intervalles consonnans, à l'octave, la sixte, la quinte, la quarte, la tierce majeure & la mineure; tout cela dans le même mode. Si l'on veut en faire entendre quelques-unes à la seconde ou à la septième, on peut encore les faire succéder chacune immédiatement à une reprise à la quinte en montant ou à la quarte en descendant.

Ne recourons point, pour trouver les reprises d'un sujet quelconque, aux méthodes des modernes: laissons-là ces inutiles divisions harmonique & arithmétique de l'octave : oublions ces formules de réponse à la quinte et à la quarte, pour chaque partie de la gamme : tout cela est avantageusement remplacé par la formule générale de l'exemple XII.

Remarquez que dans cet exemple, il règne une même différence entre tous les nombres, qui représentent par les vibrations les sons correspondans de deux parties quelconques.

Entre le chant: *ut re mi fa sol* (5. p.)
8 9 10 11 12.
& le chant *sol la la si ut* (5. p.)
12 13 14 15 16

Il règne d'un bout à l'autre une même différence 4: & cela doit être; car les nombres qui représentent les harmoniques d'un même corps sonore, forment une progression arithmétique dont la différence est 1. Donc le premier & le dernier extrême d'un même nombre d'harmoniques immédiatement consécutifs, en quelque endroit qu'ils soient pris de l'échelle naturelle, fig. 40, col. 1, doivent toujours avoir entre eux la même différence. Donc les quintes semblables : *ut sol* : *re la* : *mi si* : *fa si* : *sol ut* : *la ut* ✻ :
8 12 9 13 10 14 11 15 12 16 13 17
&c., doivent toutes avoir 4 pour différence : les quartes 3 : les tierces 2 : &c. Mais pour lever tout équivoque, j'appellerai désormais les intervalles semblables, deuxième, troisième, quatrième, cinquième... huitième, réservant les noms de seconde, tierce, quarte, quinte, octave, &c. Pour les seuls intervalles de 8 à 9, de 4 à 5 ou 5 à 6; de 3 à 4, de 2 à 3 & de 1 à 2. Ainsi entre *ut* 8 & *ut* 16, il y a une octave, parce que ces deux sons forment un intervalle de 8 notes diatoniques, dans le système

moderne. Mais il eſt de neuf ſons dans la gamme diatonique naturelle ; je puis donc l'appeller *neuvième* : & j'appellerai la neuvième des modernes, *double quinte* ; leur dixième, *quinte & ſixte* ; leur onzième, *double ſixte* ; leur douzième, *ſixte & ſeptième* ; leur treizième, *double ſeptième*, &c.

Toutes les repriſes de *fugue* doivent former avec le ſujet, & par conſéquent entre elles, des intervalles ſemblables. Donc, étant donnée l'expreſſion numérique d'une partie quelconque, on aura celle de la partie adjacente, en ajoutant à chaque nombre de la partie connue, la différence des deux extrêmes de l'intervalle propoſé, ſi la partie cherchée eſt à l'aigu, & en la retranchant, ſi cette partie eſt au grave. Or, notez que la tonique, ou première note de la gamme du ſujet, doit toujours être priſe pour l'un des extrêmes de l'intervalle propoſé. Je prends par exemple pour ſujet le chant *ſol fa mi re mi fa ſol* des exemples XIII & XIV. La ſalvation du premier *fa* ſur le *mi* ſuivant m'apprend, par l'inſpection de la fig. 40, col. III & IV, que ce *fa* eſt un *mi* ✻, égal à 21.

Donc les nombres repréſentatifs de ce chant, ſont 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. Sa tonique eſt donc 16. Je veux avoir la repriſe de ce chant à l'octave en deſſous du ſujet. L'octave de *ut* 16, eſt *ut* 8. La différence de 16 à 8 eſt 8. Je retranche donc 8 de chacun des nombres repréſentatifs du ſujet. Le réſultat de mon opération, eſt 16, 13, 12, 10, 12, 14, 16, & les ſons repréſentés : *ut ta ſol mi ſol ſv ut*. Je veux avoir maintenant une autre repriſe à la quarte au grave. L'intervalle de quarte eſt de 4 à 3, ou de 8 à 6, ou de 16 à 12, la tonique égale 16. Donc ſa quarte au grave égale 12. La différence de 16 à 12 eſt 4. Je retranche donc 4 de chacun des nombres 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. J'ai pour réſultat ; 20, 17, 16, 14, 16, 18, 20 ; & en notes : *mi ut ✻ ut ſv ut re mi*. Enfin ſi je veux en avoir une à la double octave en deſſous, je dis : le rapport de la double octave, eſt de 4 à 1, ou de 8 à 2, ou de 16 à 4. Or 16 eſt ma tonique. Donc ſa double octave eſt 4. De 16 à 4, la différence eſt 12, que je retranche encore des nombres 24, 21, 20, 18, 20, 22, 24. Et j'ai pour reſte 12, 9, 8, 6, 8, 10, 12 ; en notes : *ſol ré ut ſol ut mi ſol*. Je pourrois encore par la même methode, trouver d'autres repriſes tant au grave qu'à l'aigu de la tonique. Mais je m'arrête à l'aigu, lorſque je m'apperçois que mes chants deviennent trop chromatiques, ou qu'ils donnent dans l'enharmonique, & en général, lorſqu'ils ne m'offrent plus une mélodie agréable. Je m'arrête au grave, lorſque les chants trouvés n'offrent plus que de grands intervalles, plus convenables à un accompagnement qu'à une réponſe de *fugue*.

Donc, *règle générale*, étant donné un ſujet en *ut*, (car la fig. 40 eſt faite pour le mode d'*ut*.) il faut 1°. chercher l'expreſſion numérique de la tonique ou première note de la gamme du ſujet. Le nombre qui repréſente cette tonique eſt toujours 16, ſi le ſujet contient des dièſes. Car *ut* 16 eſt le premier terme de la gamme chromatique, *ut ut ✻ re re ✻ mi mi ✻* &c. 16, 17, 18, 19, 20, 21, &c. Fig. 40, col. I. Ce nombre ſera toujours 8, s'il n'y a dans le ſujet aucun dièſe ni à la clef, ni accidentel. Cependant ſi le ſujet contenoit un *ſol* ✻, qui fît partie de l'accord *re fa ſol ✻ ſi*, comme dans l'exemple VI & les ſuivans ; ce *ſol* ✻, qui repréſente le *ta*, treizième harmonique d'*ut* 1, ne ſeroit point cenſé faire partie de la gamme chromatique. Si au contraire le ſujet contient un *fa*, qui ſe réſolve ſur le *mi* du tems fort ſuivant, ce *fa* ſera un *mi* ✻, ſeptième harmonique de *ſol* 3. Donc le ſujet qui contient un tel *fa*, fait partie de la gamme chromatique. 2°. Il faut chercher au-deſſus ou au-deſſous de la tonique, fig. 40, col. I. Le ſon qui déſigne l'intervalle que l'on veut mettre entre le ſujet & ſa réponſe. Prendre la différence des nombres qui repréſentent ce ſon & la tonique. 3°. Prendre la valeur numérique de tous les ſons du ſujet. 4°. Retrancher la différence trouvée de chacun des nombres du ſujet ; lorſque la repriſe eſt au grave, l'ajouter ſi elle eſt à l'aigu. Le réſultat exprimera en nombres la repriſe cherchée. 5°. Il ne reſte donc plus qu'à chercher dans la col. I, fig. 40, les notes qui répondent à ces derniers nombres, qui ſeront celles de la repriſe.

On pourroit encore trouver les repriſes des *fugues*, ſans faire ni addition ni ſouſtraction ; mais avec le ſeul ſecours de la col. I, de la fig. 40. Prenons toujours pour exemple, le chant *ſol fa mi re mi fa ſol* ; ou plutôt : *ſol mi ✻ mi re mi ſv ſol*, dont je cherche la réponſe à la double octave en deſſous. Je compte depuis *ut* 16 juſques à *ut* 4, combien il y a d'harmoniques. J'en trouve treize, y compris la tonique. Or, tous les ſons du ſujet, ſont dans la première colonne de la fig. 40. Tous ceux de la réponſe cherchée s'y trouvent auſſi, puiſque le ſujet d'une *fugue* & toutes ſes répliques, doivent être dans le même mode. Je prends donc le treizième harmonique au-deſſous de *ſol*, le treizième au-deſſous de *mi* ✻, le treizième au-deſſous de *mi*, de *ré*, de *mi*, de *ſv*, & de *ſol* : opération qui me donne néceſſairement le chant *ſol re ut ſol ut mi ſol*, déjà trouvé par le calcul. Si je veux avoir une repriſe à l'octave aiguë, je vois fig. 40, col. I, que *ut* 32 eſt le dix-ſeptième harmonique au-deſſus d'*ut* 16. Donc en prenant le dix-ſeptième harmonique au-deſſus de chacun des ſons du ſujet, je dois trouver, comme j'ai déja fait par le calcul, le chant *mi ſv ✻ ſv mi ✻ ſv ſv ✻ ſol*. Même méthode pour tout autre intervalle. Peut-on rien imaginer de plus ſimple que le mécaniſme harmonique ?

Oui : on peut encore abréger l'opération au moyen de la table ſuivante, qui, préſente dans une ſeule partie tous les ſons de la gamme diatonique ou chromatique d'*ut* ; & dans les parties adjacentes, tous les ſons correſpondans des repriſes à quelqu'intervalle qu'on les prenne.

Que

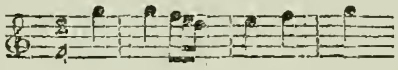
Que le chant du ſujet ſoit diatonique, chromatique ou mixte, on trouvera toujours toutes ſes notes dans la partie marquée *tonique ;* les ſons correſpondans d'une repriſe à la quinte au deſſus du ſujet, dans la partie marquée *quinte*, &c. Ainſi j'obſerve que les ſons du ſujet, *ſol mi ✻ mi re mi ſo ſol*, ſe trouvent dans les colonnes 9, 6, 5, 3, 5, 7, 9. Donc les repriſes, à quelqu'intervalle qu'on les prenne, doivent ſe trouver dans les mêmes colonnes. J'écris donc ces nombres au-deſſous de mon ſujet : *ſol mi ✻ mi re mi ſo ſol*. (9 6 5 3 5 7 9) Puis, ſi je veux avoir une repriſe à la quarte au grave, je la cherche dans la partie marquée *quarte*, & j'y prends les notes qui ſe trouvent dans les colonnes 9, 7, 5, 3, 5, 7, 9, qui ſont : *fa re ✻ re ut re mi ſo*, & ainſi des autres. Il eſt évident que cette table ne laiſſe, à cet égard, aucune eſpèce de difficulté.

Colonnes........	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Colonnes.
Double octave....	*ut*	*ut‡*	*ut✻*	*ut❋*	*re*	*re‡*	*re✻*	*re❋*	*mi*	*mi‡*	*mi✻*	*mi❋*	*ſo*	*ſo‡*	*ſo✻*	*ſo❋*	*ſol*	Octave.
Octave & d. quarte.	*ſi*	*ſi✻*	*ut*	*ut‡*	*ut✻*	*ut❋*	*re*	*re‡*	*re✻*	*re❋*	*mi*	*mi‡*	*mi✻*	*mi❋*	*ſo*	*ſo‡*	*ſo✻*	Double octave.
Demi-ſeptième....	*jp*	*jp✻*	*ſi*	*ſi✻*	*ut*	*ut‡*	*ut✻*	*ut❋*	*re*	*re‡*	*re✻*	*re❋*	*mi*	*mi‡*	*mi✻*	*mi❋*	*ſo*	Sixte & d. quarte.
Sixte & demi-quarte.	*ſol*	*ſol✻*	*ta*	*ta✻*	*jp*	*jp✻*	*ſi*	*ſi✻*	*ut*	*ut‡*	*ut✻*	*ut❋*	*re*	*re‡*	*re✻*	*re❋*	*mi*	Octave.
Quinte & ſixte....	*mi*	*mi✻*	*ſo*	*ſo✻*	*ſol*	*ſol✻*	*ta*	*ta✻*	*jp*	*jp✻*	*ſi*	*ſi✻*	*ut*	*ut‡*	*ut✻*	*ut❋*	*re*	Sixte mineure.
Double quinte....	*re*	*re✻*	*mi*	*mi✻*	*ſo*	*ſo✻*	*ſol*	*ſol✻*	*ta*	*ta✻*	*jp*	*jp✻*	*ſi*	*ſi✻*	*ut*	*ut‡*	*ut✻*	Quarte.
Octave..........	ut	ut✻	re	re✻	mi	mi✻	je	je✻	ſol	ſol✻	ta	ta✻	ɪe	ɪe✻	ſi	ſi✻	ut	TONIQUE.
Sixte...........	*jp*	*ſi*	*ut*	*ut✻*	*re*	*re✻*	*mi*	*mi✻*	*ſo*	*ſa✻*	*ſol*	*ſol✻*	*ta*	*ta✻*	*ja*	*jp✻*	*ſi*	Tierce mineure.
Quinte..........	*ſol*	*ta*	*jp*	*ſi*	*ut*	*ut✻*	*re*	*re✻*	*mi*	*mi✻*	*ſo*	*ſo✻*	*ſol*	*ſol✻*	*ta*	*ta✻*	*la*	Seconde majeure.
Tierce majeure...	*mi*	*ſol*	*ſol*	*ta*	*jp*	*ſi*	*ut*	*ut✻*	*re*	*re✻*	*mi*	*mi✻*	*ſo*	*ſo✻*	*ſol*	*ſol✻*	*ta*	Tierce majeure.
TONIQUE........	UT	RE	MI	ɐɟ	ƨOL	TA	ΊV	SI	ut	*ut✻*	*re*	*re✻*	*mi*	*mi✻*	*ſo*	*ſo✻*	*ſol*	Quinte.
Quarte..........	*ſol*	*jp*	*ut*	*re*	*mi*	*ſo*	*ſol*	*ta*	*jp*	*ſi*	*ut*	*ut✻*	*re*	*re✻*	*mi*	*mi✻*	*ſo*	Sixte.
Octave..........	*ut*	*mi*	*ſol*	*jp*	*ut*	*re*	*mi*	*ſo*	*ſol*	*ta*	*jp*	*ſi*	*ut*	*ut✻*	*re*	*re✻*	*mi*	Demi-quarte.
Double octave....	*ut*	*ſol*	*ut*	*mi*	*ſol*	*jp*	*ut*	*ré*	*mi*	*ſo*	*ſol*	*ta*	*jp*	*ſi*	*ut*	*ut✻*	*re*	Octave.
Colonnes........	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Colonnes.

XV.

Lorſqu'on a tiré de cette table toutes les repriſes qu'on ſe propoſe d'employer, on cherche la baſſe fondamentale du ſujet. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, II^e^. Problême, page 155), auquel je n'ai rien à ajouter ici, ſinon qu'il faut toujours employer par préférence les baſſes fondamentales les plus ſimples, parce qu'elles offrent, comme je l'ai déjà fait obſerver ci-deſſus, une harmonie plus douce, des chants plus naturels, & des retours plus fréquens aux réponſes des *fugues*.

Il arrivera très-ſouvent qu'aucune de vos baſſes fondamentales ne comportera la repriſe que vous voudriez faire au ſujet. Ainſi celle des exemples XIII & XIV ne donne pas les chants *ut*$_{16}$ *ta*$_{13}$ *ſol*$_{12}$ *mi*$_{10}$ *ſol*$_{12}$ *jv*$_{14}$ *ut*$_{16}$, *mi*$_{20}$ *ut*$_{17}$ ※ *ut*$_{16}$ *jv*$_{14}$ *ut*$_{16}$ *re*$_{18}$ *mi*$_{20}$; car les ſons *ta*$_{13}$ & *mi*$_{10}$ du premier, ni les ſons *ut* ※$_{17}$ & *jv*$_{14}$ du ſecond, qui répondroient au ſon fondamental *ſol* III, ne peuvent être ſes harmoniques, puiſqu'aucun d'eux n'eſt multiple de trois. Mais avec de légers changemens, on obtient quelquefois une baſſe fondamentale moins ingrate que la première. Par exemple, toutes les notes ſont ſuppoſées d'égale valeur dans les exemples XIII & XIV; mais ſi l'on note ainſi le ſujet,



il aura pour baſſe fondamentale celle de l'exemple XII, parce que ce chant ainſi noté équivaut à celui-ci: *ſol ſol re mi ſv ſol*, ou *ſol ut re mi ſv ſol*, ou enfin *ut ut re mi ſv ſol*; duquel je ſuppoſe toutes les notes d'égale valeur.

Cet article n'eſt point un traité particulier de la *fugue*, mais un ſimple eſſai, dont l'objet primitif & immédiat eſt de prouver qu'elle a non-ſeulement ſon principe, mais une exiſtence formelle dans l'harmonie naturelle, & qu'il faudroit plus d'attention pour ſe diſtraire du retour périodique des mêmes chants, que renferme la plus ſimple des harmonies, celle de la baſſe fondamentale par octave, que pour les y trouver. Je vais cependant, pour compléter autant que je le puis, cet article, le terminer par quelques obſervations ſur les principales règles de la *fugue*, que l'on trouve dans les traités de muſique les plus connus.

T. U. « Le ſujet procède de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique. »

La gamme eſt la formule la plus exacte d'une phraſe de muſique régulièrement coupée; & le repos intermédiaire le plus ſenſible de cette phraſe, c'eſt celui de la dominante. Or, la repriſe d'une *fugue* eſt une réponſe au ſujet, & le ſujet eſt proprement la demande ou la première partie d'une phraſe dialoguée. La converſation doit-elle ou peut-elle être ſi méthodiquement, ſi uniformément, ſi ennuyeuſement compaſſée, que la réplique d'un interlocuteur ſoit toujours la moitié & le complément de la phraſe commencée par un autre?

« En montant ou en deſcendant. »

Il y a deux erreurs tellement enracinées dans la tête des harmoniſtes modernes, le renverſement des parties & l'accompagnement de la gamme en deſcendant, que je déſeſpère de parvenir jamais à les déſabuſer. Voyez cependant mes articles *Gamme* & *Renverſement*.

V. « Toute *fugue* a ſa réponſe dans la partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé. »

Partie concertante, oui; partie d'accompagnement, je le nie. Il n'eſt certainement pas défendu de remplir, par l'harmonie, le vide qui ſe trouve entre un ſujet & une réponſe à la douzième ou à la double octave l'une de l'autre. A l'égard des parties concertantes, ſi le chant du ſujet eſt bien ſaillant, je ne vois pas ce qui peut empêcher d'intercaler un chant libre entre chacune des repriſes, ſur-tout ſi elles ſont à l'uniſſon.

W. « Cette réponſe doit rendre le ſujet à la quarte ou à la quinte. »

Et à l'uniſſon, & à la tierce, & à la ſixte, & à l'octave, douzième, double octave, &c., tant au grave qu'à l'aigu; car une repriſe eſt un accompagnement du ſujet par mouvemens & intervalles ſemblables. Or, on trouve ſur la baſſe fondamentale par octave, exemples XII & XV, des parties à tous ces intervalles par mouvements & intervalles ſemblables. Donc.

X. « Comme l'octave ſe diviſe en deux parties inégales, dont l'une comprend quatre degrés en montant de la tonique à la dominante, & l'autre ſeulement trois, en continuant de monter de la dominante à la tonique; »

Dans la gamme naturelle, il y a autant de degrés de la dominante à l'octave de la tonique, que de la tonique à la dominante: *ut re mi; ſv ſol* : : *ſol ta jv; ſi ut.*

Y. « Cela oblige de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les cordes eſſentielles du mode. »

Et ces changemens ont ramené la gamme à ſa forme primitive; car les pentacordes *ſol ſol* ※ *la ſi ut* & *ſol ta jv ſi ut*, forment le même chant au tempérament près.

Z. « Il arrive de là que la réplique à un ſujet diatonique n'eſt pas toute diatonique. »

Elle eſt toujours cenſée diatonique, puiſque le *ſol* ※ eſt réellement repréſentatif de la note *ta*, qui eſt une des notes de la gamme diatonique.

a. b. c. d. « Il arrive de là, que la réplique à un sujet diatonique n'est pas toute diatonique, ... qu'un unisson répond à un intervalle, & un intervalle à un unisson. »

Cela ne peut pas être dans l'harmonie naturelle, puisqu'il doit toujours régner la même différence entre les nombres qui représentent le sujet & une réponse quelconque. Par conséquent, les véritables reprises des chants suivans :

	Sol	*mi*	*re*	*ut*	:	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	:	*ut*	*ut*	*si*	*la*	*sol*
ne sont pas.....	*ut*	*si*	*la*	*sol*	:	*sol*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	:	*sol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*,
mais..........	*ut*	*la*	*sol* ✲	*sol*	:	*sol*	*sol* ✲	*la*	*si*	*ut*	:	*sol*	*sol*	*fa*	*mi*	*ut*.

e. « Il faut que la *fugue* soit dessinée de telle sorte, que la réponse puisse entrer avant la fin du premier chant. »

Pour ne pas laisser perdre l'idée des rapports qui lient la réponse au sujet. Mais cette règle n'est pas inviolable.

f. I. « On doit faire entrer dans le sujet & la réponse un égal nombre de notes, & il faut que les notes qui se correspondent, soient de même valeur, & qu'elles soient placées dans les mêmes temps de la mesure. »

Cette règle ne souffre aucune exception ; le plaisir de la *fugue* ne peut venir que de la parfaite similitude des parties. La *fugue* n'est point une partie nécessaire, mais seulement un ornement, un agrément de la composition. Il faut donc lui donner toute sa perfection, ou ne pas l'employer. Dans les choses de pur agrément, l'artiste doit rigoureusement observer le précepte d'Horace.....

Quæ desperat tractata nitescere posse relinquit

..... *Poterat duci quia cœna sine istis.*

g. « Le sujet & la réponse ne doivent contenir que des notes prises de l'échelle du ton. »

De l'échelle naturelle.

i. « Quand on veut faire entendre, soit au commencement, soit au milieu d'un chœur, une *fugue* dans toutes les parties, une des parties doit offrir le sujet, une autre la replique, une troisième, la répétition du sujet, une quatrième, la répétition de la replique ; & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le sujet. »

On peut aussi faire entendre le sujet entre chacune de ses reprises, ou faire entendre toutes les reprises l'une après l'autre, &c. Toutes les combinaisons qui ne font pas oublier le sujet, ou qui en font desirer le retour sont bonnes ; mais qu'on se souvienne que l'octave d'une reprise ou d'un sujet n'est jamais composée des mêmes notes que ce sujet ou cette reprise. C'est ce que les harmonistes n'ont jamais soupçonné. Il est cependant facile de s'en convaincre par la seule inspection de la fig. XV, dont toutes les parties représentent des reprises de la gamme diatonique & de la chromatique.

l. « Le compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours le chant principal bien distinct..... Il y a pour cela deux moyens. »

Rousseau en oublie un troisième, qui est peut-être le plus efficace. » Quand on veut, dit Bethisy, faire reparoître une *fugue* dans la suite d'un chœur, il faut que chaque fois que le dessin revient, soit comme sujet, soit comme replique, *il se trouve sur les plus hauts degrés d'une partie*..... Les rentrées trop basses sont inutiles, parce que l'auditeur ne les apperçoit pas. *Cette observation est très-importante.* Un musicien qui ne l'a point faite, est quelquefois fort surpris de ce qu'un chœur, qui sur le papier lui semble dessiné à merveille, ne fait à l'exécution que peu ou point d'effet. »

m. « Unité de mélodie, voilà la grande règle » (Voyez l'article *Unité de mélodie.*)

« Comme les *fugues*, dit Mercadier, page 155, tendent plutôt à rendre une musique bruyante qu'agréable, & à faire régner également le chant dans toutes les parties, les trio, les quatuor, les quinque (pourquoi pas les duo ?), &c., & les chœurs ont aussi leurs places les plus convenables, & c'est là qu'on les emploie d'ordinaire. Souvent même, après avoir annoncé une *fugue*, on fait ce qu'on appelle une *double*, une *triple*, &c. *fugue*, en introduisant une, deux, &c. autres *fugues* différemment dessinées de la première, qu'on joint ensuite avec celle-ci pour les faire entendre à la fois. »

« Pour traiter les *fugues* avec ordre & facilité, il faut d'abord composer le dessin d'une *fugue* & sa réponse, avec autant de parties qu'on veut avoir d'autres *fugues*, de telle sorte que ces parties mêmes soient les dessins de ces autres *fugues*..... Une attention qu'il faut avoir, c'est de faire ces divers dessins bien différens les uns des autres, soit par les valeurs des notes, soit par leurs progressions. Cette esquisse étant faite, il est facile de conduire la pièce. On commence par une seule *fugue*, puis on introduit successivement les autres, qui doivent avoir leurs rentrées comme la première. Si on veut continuer, on en laisse une ou plusieurs ; après on les ramène... on entre-mêle, si l'on veut, des morceaux de goût parmi les *fugues*, pour les rendre plus saillantes ; on y ajoute de simples imitations ou d'autres dessins.... C'est ainsi qu'on faisoit, ou qu'on auroit pu faire ces pièces si travaillées qui couroient en Italie au sei-

zième siècle, sous le nom de *madrigaux*, qui d'ordinaire étoient à cinq ou six parties obligées, à cause du grand nombre de dessins dont elles étoient remplies. »

n. o. A l'égard de la *contre-fugue*, M. Mercadier prétend que les règles sont les mêmes que celles de la *fugue*: je ne suis point de son avis; mais il seroit trop long de dire ici pourquoi je n'en suis pas.

q. r. Ceux qui peuvent s'occuper de la confection des *canons renversés* ou *canons à double sens*, trouveront dans le même auteur toutes les notions qu'ils peuvent desirer sur cet objet ridiculement difficile.

p. Pour le canon proprement dit, on ne devroit point l'appeler *fugue perpétuelle*, mais *imitation perpétuelle*, excepté lorsque les reprises sont toutes à l'unisson..... S. A l'égard des anciennes *fugues*, appelées *canon ad diatessaron*, *canon ad diapente*, c'étoient de véritables *fugues*, différentes des canons proprement dits, en ce que les parties de ces *fugues* marchoient, autant que l'imperfection de la gamme moderne pouvoit le permettre, par mouvemens & par intervalles semblables, au lieu que les canons marchent par mouvemens semblables & par intervalles égaux. (*M. l'abbé Feytou.*)

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *fugue* dont la réponse se fait par mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez *Contre-fugue.*)
(*J. J. Rousseau.*)

FUSE. On appeloit anciennement les croches *fuses*.
(*M. de Castilhon.*)

FUSÉE. *s. f.* Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux notes à un grand intervalle l'une de l'autre. (Voyez *pl. de musique*, *fig.* 164.) A moins que la *fusée* ne soit notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *fusée* sans altérer la mesure. (*J. J. Rousseau.*)

G.

G RE SOL, G *sol re ut*, ou simplement G. Cinquième son de la gamme diatonique, lequel s'appelle autrement *sol*. (Voyez *Gamme*.)

C'est aussi le nom de la plus haute des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef*.)

(*J. J. Rousseau.*)

G RE SOL, G *sol re ut*, ou simplement G. *Observations sur cet article.*

I. Ces expressions Γ, G, g, Γ *ut*, G *sol re ut*, G *re sol*, g *re sol* & *sol*, ne doivent pas être indifféremment employées l'une pour l'autre, parce qu'elles désignent différens objets.

Γ étoit la clef ou le signe de l'hypo-proslambanomène, c'est-à-dire, la corde la plus grave du systême de Guy d'Arezzo. G étoit la clef de la huitième corde à l'octave de la première, & g celle de la quinzième corde à l'octave de la huitième.

Γ *ut* indiquoit constamment la syllabe par laquelle se solfioient les notes placées sur la corde Γ. Je dis constamment, parce que les sons des trois premières cordes du plus grave des hexacordes de g n'étoient point sujets aux muances, mais que ceux de la corde Γ se solfioient toujours par *ut*; ceux de la corde de A par *re*, & ceux de la corde B par *mi*.

G *sol re ut* indiquoit les muances des notes de la corde G, & g *sol re ut* celles de son octave.

La corde Γ répondoit au deuxième *sol* grave, c'est-à-dire, à la quinzième corde grave du grand clavier chromatique; G à la vingt-septième, & g à la trente-neuvième.

G *re sol* indiquoit, dans la grande gamme du *si*, les muances des notes placées sur la corde G qui en étoit la deuxième au grave, répondant à la corde Γ du diagramme de Guy Arétin; g *re sol* indiquoit celle de la corde g à l'octave aiguë de G.

Dans la gamme abrégée de *si*, que Rousseau appelle *Gamme françoise* (voyez mon article *Gamme*), G *re sol* indiquoit les muances de la corde Γ & de toutes les repliques, tant au grave qu'à l'aigu.

Les facteurs d'orgues désignent aussi les touches du clavier par les lettres du diagramme de Guy Arétin. Γ, G, g, indiquent les trois *sol* du milieu du clavier à grand ravalement, Γ Γ le *sol* grave, & g g le *sol* aigu; mais cette pratique n'est ni générale ni absolument uniforme.

II. Quand on parle du véritable diagramme de Guy d'Arezzo, il faut dire G *sol re ut*, g *sol re ut*, & non pas g *re sol ut*, ni g *sol ut re*, parce que l'ordre des syllabes *sol re ut* indique celui que Guy avoit donné à ses hexacordes, afin de les faire correspondre aux tétracordes du systême grec, desquels ils n'étoient qu'une extension. (Voyez mon article *Gamme*.) Depuis qu'on a divisé ces hexacordes en trois colonnes ou rangs de nature, de bémol ou de béquarre, l'ordre des syllabes *ut re sol* est absolument indifférent dans la pratique des muances; mais dans la théorie, le rang de bémol devroit être le premier, parce qu'il représente la gamme du *fa*; celui de béquarre, qui représente la gamme d'*ut*, le troisième; & celui de nature le second, comme ne contenant que les sons communs aux deux autres. (Voyez *Gamme*.) Ainsi g *re sol ut* vaut mieux que g *ut sol re*.

III. Meibomius (voyez son *Euclide*, page 50, & son *Aristides*, page 240) croit qu'en ajoutant l'hypo-proslambanomène, c'est-à-dire, la corde Γ, au bas du systême grec, Guy d'Arezzo n'a fait que rétablir sa forme primitive. Il paroît néanmoins, d'après l'autorité d'Aristides-Quintilien, sur laquelle s'appuie Meibomius, 1°. que jamais le systême grec n'a outre-passé au grave la proslambanomène du mode hypo-dorien, qu'on fait mal-à-propos répondre à la corde A du diagramme de Guy Arétin; 2°. que dans la supposition d'Aristides, le systême grec eût été plus grave que celui de Guy d'une tierce mineure; 3°. qu'abstraction faite de cette supposition, la proslambanomène du mode hypo-dorien étoit au moins aussi grave que l'hypo-proslambanomène de l'Arétin.

1°. Aristides nous apprend page 24 (& Gaudence, page 22), que le premier des sons sensibles au grave du systême grec, c'étoit la proslambanomène du mode hypo-dorien: donc le systême grec n'a jamais pu excéder au grave cette proslambanomène.

2°. Il est vrai que toutes les cordes des modes grecs étant représentées par les lettres de l'alphabet, il restoit encore trois caractères, savoir: X, Ψ, Ω, qu'on auroit pu employer au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien; d'où Aristides conclut, page 25, que si on ajoutoit encore un tétracorde conjoint au grave de ce mode, la lettre Ω, qui est le dernier caractère de l'alphabet grec,

représenteroit la dernière note grave du diagramme grec; mais Meibomius n'a pas rendu, dans sa traduction, la pensée d'Aristides. *Cùm verò toni omnes constant ex ordine XXIV litterarum inverso, si, qui omnium est gravissimus, Hypodorium per tonum in grave remittamus, ipsum (Ω) sumimus notarum principium. Deindè, quæ hanc sequitur: quæ in harmoniâ diesis obtinet rationem in Chromate & Diatono hemitonii. Deindè qua post hanc est. Deindè quartam notam tonum obtinere definimus. Quam si principium gravissimi modorum fecerimus, atque hemitonium rursùs intenderimus, toni, qui istum sequitur, ponimus proslambanomenon: ac qui deinceps sunt tonos, si iisdem excessibus componamus, quindecim modorum numerum complemus.* Il falloit traduire simplement & littéralement Υποδοριε τονον ανεντες; *si hypodorii tonum remittamus*, ou bien, *si hypodorium tonum*, en retranchant *per*. Meibomius a pris ce mot *ton* pour l'intervalle de 8 à 9: il est clair que ce n'est pas dans cette acception qu'Aristides l'a employé dans ce passage; car, 1°. la seconde note (ϒ) doit faire avec la première (Ω) un quart de ton dans le genre enharmonique, & un demi-ton dans les deux autres genres Or, quel est le système qui commence au grave par un quart de ton dans le genre enharmonique, & par un demi-ton dans les genres chromatique & diatonique? C'est le tétracorde. (Voyez Aristides, pag. 18, & les articles *Genre* & *Tétracorde.*) Il s'agit donc ici de l'addition d'un tétracorde, & non pas d'un ton, au grave, du mode hypo-dorien; 2°. la quatrième note (Φ) doit être la proslambanomène du plus grave des modes, & doit faire un ton avec l'une des notes adjacentes. Or, le Ω est précisément la proslambanomène du mode hypo-dorien, qui est le plus grave de tous. (Voyez Alypius, page 20, & les tables de Meibomius); & comme proslambanomène, elle fait nécessairement un ton avec l'hypate des hypates. (Voyez Aristides, page 10.) Au lieu de prendre ce ton à l'aigu de la quatrième, Meibomius l'a pris au grave; il a cru que cette quatrième note devoit faire un ton avec la première, ce qui justifioit sa traduction *per tonum*. Il faudroit donc supposer ce ton (de Ω à Φ) divisé par les quatre notes Ω, ϒ, X, Φ, en dièses, dans le genre enharmonique, & en demi-tons dans les deux autres genres. Or, le dièse enharmonique est un quart de ton. (Voyez Aristides, pages 13 & 20.) Quatre notes ne donnant que trois intervalles, le ton de Ω à Φ ne seroit donc composé que de trois quarts de ton, ce qui est absurde. D'ailleurs, la succession mélodique admet bien deux dièses de suite, mais jamais trois. (Voyez Aristoxène, page 70, & Aristides, page 14.) *Item*, dans les genres chromatique & diatonique, le ton de Ω à Φ seroit composé de trois demi-tons; ce qui est encore absurde. Il est donc clair comme le jour que le ton que doit former la quatrième note, doit être pris à l'aigu & non au grave, & que ce ton n'est autre que celui que doit constamment former la proslambanomène d'un mode quelconque, avec l'hypate des hypates.

C'est donc un tétracorde, & non pas un ton qu'Aristides suppose formé au-dessous du mode hypo-dorien par les notes Ω, ϒ, X, Φ. Meibomius n'a donc pas saisi le sens de ces mots Υποδοριε τονον ανεντες. Cependant il suppose dans sa préface générale, pag. 14, que ce passage n'a pas été autrement entendu par Guy d'Arezzo. « Au-dessous de cette proslambanomène du mode hypo-dorien, dit-il, les Anciens » ajoutoient encore un ton, dont les dièses étoient » notés par les dernières lettres de l'alphabet; mais » les derniers sons que l'oreille avoit peine à saisir, » ont été négligés. Cependant Guy d'Arezzo, pour » montrer la scrupuleuse exactitude avec laquelle il » conservoit le système grec, & pour éviter à cet » égard tout reproche d'omission, crut devoir ajouter ce ton à son système. » On verra, article *Gamme*, que Meibomius n'a pas mieux deviné le motif de Guy que la pensée d'Aristides; mais quand nous supposerions avec Meibomius, que la corde A du système de Guy étoit à l'unisson de la proslambanomène du mode hypo-dorien, son hypo-proslambanomène, sa corde Γ qui étoit à un ton au-dessous de la corde A, n'eût pas encore atteint la corde Ω ajoutée par Aristides au bas du diagramme grec, puisque cette dernière étoit à une quarte au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien, & conséquemment à un trisémiton ou à une tierce mineure au-dessous de la corde Γ; donc le diagramme de l'Arétin n'atteignoit pas au grave celui des Grecs.

3°. On a vu ci-dessus que le diagramme grec ne pouvoit pas s'étendre au grave au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien, puisque le son de cette corde étoit le plus grave de ceux que l'oreille peut saisir. On doit donc regarder l'addition d'Aristides comme une simple supposition imaginée pour rendre plus sensible l'application des lettres grecques aux différens quarts de ton du diagramme, tant en montant qu'en descendant, c'est-à-dire, tant en commençant par A que par Ω, par les cordes aiguës, que par les cordes graves; mais retranchons ce tétracorde inutile, & le diagramme grec ne laissera pas encore de s'étendre au grave, au moins autant que celui de l'Arétin.

Car les douze modes de la musique moderne employés du temps de Zarlin formoient le même disdiapason, & étoient terminés, tant au grave qu'à l'aigu, par les mêmes cordes que les huit tons de l'église. (Voyez l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, liv. I, théorême 29.) Donc la double octave comprise dans le système de Guy, entre les cordes A & *a a*, répondoit entièrement au disdiapason grec rétabli par S. Grégoire. Or, les huit tons de l'église forment le système vocal du *plain-chant*. Donc le disdiapason de S. Grégoire représente le système vocal des Grecs, c'est-à-dire, le mode dorien. (Voyez Aristides, page 24.) Donc les cordes A & *a a* du diagramme de Guy représentoient les deux cordes extrêmes du mode dorien, c'est-à-dire, sa proslambanomène & sa nète-hyper-

boléon. Donc l'hypo-proſlambanomène de Guy répondoit à la proſlambanomène du mode hypo-éolien, qui étoit d'un ton plus grave que celle du dorien, & d'un trihémiton, c'eſt-à-dire, d'une tierce mineure plus aiguë que celle de l'hypo-dorien. Donc l'hypo-proſlambanomène de Guy, ſa corde Γ, étoit d'une tierce mineure plus aiguë que la proſlambanomène du mode hypo-dorien. Donc le diagramme grec deſcendoit d'une tierce mineure plus bas que celui de Guy. Donc l'addition de la corde Γ au bas du ſyſtême de Guy n'a pas rendu au ſyſtême grec ſa primitive étendue.

(*M. l'abbé Feytou.*)

G RE SOL ou *G ſol re ut*. Les Français diſent *G re ſol*, & les Italiens *G ſol re ut*.

La lettre G étoit la ſeconde dans l'ancienne gamme françoiſe, dont F étoit la première, A la troiſième, B la quatrième, en montant ainſi juſqu'à E, qui ramenoit à F. On nommoit cette lettre *G*, *re* quinte de *ſol*, quand on chantoit au naturel, & *ſol* quinte d'*ut* quand on chantoit ou ſolfioit par bémol. Dans cette gamme, *G* étoit donc tantôt *re* & tantôt *ſol*.

Dans la gamme italienne, ſolfiée ſelon les trois *propriétés* (voyez *ce mot*), *G* ou plutôt g, a pour correſpondant *ſol* dans la propriété naturelle, *re* dans la propriété de bémol, & *ut* dans celle de béquarre: c'eſt ce que les Italiens déſignent en l'appelant *G ſol re ut*.

G eſt la dernière lettre de l'alphabet qui ait été employée pour marquer les différens degrés de l'échelle muſicale; & voici la dernière fois que le lecteur trouvera ces répétitions faſtidieuſes, mais néceſſaires.

(*M. Ginguené.*)

GAI. *adv*. Ce mot, écrit au-deſſus d'un air ou d'un morceau de muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré: il répond au mot italien *allegro*, employé pour le même uſage. (Voy. *Allegro*.)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractère d'une muſique, indépendamment du mouvement.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GAIMENT. On trouve quelquefois cet adverbe à la tête d'une pièce de muſique françoiſe: il indique une exécution gaie, animée ſans l'être trop, & qu'il faut exprimer bien toutes les notes, quoique ſans dureté & légérement. On trouve auſſi quelquefois *fort* ou *très-gaiment*, ce qui marque une exécution un peu plus animée. Ce mot répond aſſez à l'*allegro* des Italiens: la grande différence de l'*allegro* à *gaiment*, c'eſt que le premier eſt propre à preſque toutes ſortes d'expreſſions, comme l'a très-bien remarqué M. Rouſſeau, & que le dernier ne l'eſt pas.

(*M. de Caſtillon.*)

GAILLARDE. *ſ. f.* Air à trois temps gais, d'une danſe de même nom. On la nommoit autrefois *romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome ou du moins d'Italie.

Cette danſe eſt hors d'uſage depuis long-temps. Il en eſt reſté ſeulement un pas, appelé *Pas de Gaillarde*. (*J. J. Rouſſeau.*)

GALOUBET ou FLUTE A TAMBOURIN, ou FLUTET, ſorte d'inſtrument à vent dont l'uſage eſt fort ancien en France, & qui depuis plus de deux ſiècles eſt entièrement relégué dans le Languedoc & la Provence. Le *galoubet* eſt de tous les inſtrumens champêtres le plus gai & l'un des moins étendus. Il eſt difficile d'en bien jouer, & il demande plus d'attention que tout autre. Il eſt percé de trois trous & ſe joue de la main gauche. Son ton eſt celui de *re*; il ne fournit que deux octaves & une note de plus. La gamme ſe fait de trois vents différens; le *re* d'en bas commence par un vent doux que l'on augmente juſqu'au *ſi*; le *ſi* par un vent modéré que l'on augmente juſqu'au *fa*, & le *fa* par un vent fort & pincé, qu'on augmente juſqu'au dernier ton. Il eſt à préſumer que c'eſt la grande difficulté de jouer de cet inſtrument qui l'a fait abandonner dans les provinces du nord. (Voyez *Tambourin*.)

(*M. Roqueſort.*)

GAMME, GAMMUT ou GAMMA-UT, table ou échelle inventée par Guy Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & entonner juſte les degrés de l'octave par les ſix notes de muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner; ce qui s'appelle *ſolfier*. (Voyez ce mot.)

La *gamme* a auſſi été nommée *main harmonique*, parce que Guy employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes notes, pour montrer les rapports de ſes hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les notes juſqu'à l'invention du *ſi*, qui a aboli chez nous les muances, & par conſéquent la *main harmonique* qui ſert à les expliquer.

Guy Arétin, ſelon l'opinion commune, a ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu, & une corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans ſon ancienne étendue, il appela cette corde grave *hypoproſlambanomenos*, & la marqua par le Γ des Grecs; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'échelle, en plaçant dans le haut les tons graves, ſelon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette échelle le nom barbare de *gamme*.

Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes, c'est-à-dire, de deux octaves & d'une sixte majeure. Ces cordes étoient représentées par des lettres & par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une corde déterminée de l'échelle, comme elles sont encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'octave en octave, on distinguoit ces octaves par les figures des lettres. La première octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière: Γ, A, B, &c.; la seconde par des caractères courans, *g*, *a*, *b*; & pour la sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes notes; ce qui se fit de manière que ces deux notes *mi fa*, ou *la fa*, tombassent sur les sémi-tons. Par conséquent, dès qu'il se présentoit un dièse ou un bémol qui amenoit un nouveau sémi-ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes notes, & différens noms à la même note, selon le progrès du chant; & ces changemens s'appeloient *Muances*.

On apprenoit donc ces muances par la *gamme*. A la gauche de chaque degré, on voyoit une lettre qui indiquoit la corde précise appartenant à ce degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même note devoit porter en montant ou en descendant par béquarre ou par bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, plusieurs changemens à la *gamme*. La *figure 165* représente cette *gamme* telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à peu près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est que l'on trouve quelquefois à la dernière place, la colonne du béquarre, qui est ici à la première, ou quelqu'autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la première colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite; ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la*, passer à *mi* dans la première colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen, l'une de ces transitions forme toujours un sémi-ton; savoir: *la fa*, & l'autre toujours un ton, savoir: *la mi*. Par bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même manière, &c.

En descendant par béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par béquarre, ou au *fa* de celle par bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, &c.

Les Anglais n'employoient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières, *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut* & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *gamme* que les lettres initiales qui marquent les sons fixes dans les autres *gammes*, & ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot *Solfier*.

La *gamme* françoise, autrement dite *gamme* du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions; elle consiste en une simple échelle de six degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *planche de mus. fig. 166.*) La première colonne a gauche est pour chanter par bémol, c'est-à-dire, avec un bémol à la clef; la seconde pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *gamme* françoise, qui n'a guère plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *gammes* n'ont par-dessus celle-là que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le béquarre, c'est-à-dire, pour un dièse à la clef; mais sitôt qu'on y met plus d'un dièse ou d'un bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois), toutes ces *gammes* sont inutiles.

Aujourd'hui que les musiciens françois chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *gamme*. C *sol ut*, *ut* & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le systême de Guy, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente; & quand il a donné à chaque note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes, ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

(*J. J. Rousseau.*)

GAMME. Rousseau n'a dit qu'un mot de la main harmonique de *Guido* ou *Guy*. On peut être curieux de la connoître davantage, non pas assurément comme objet d'utilité, car elle est absolument inapplicable à notre musique actuelle, enrichie d'un grand nombre de modulations, mais comme un monument intéressant. Il est bon de savoir d'où la musique moderne est partie pour arriver au point où elle est, & ce qu'elle étoit dans son berceau. Nous présentons cette explication d'après l'ouvrage du Père F. Lorenzo Penna, de Bologne, carmélite de la congrégation de Mantoue, musicien célèbre dans son temps.

temps Son livre, imprimé à Cologne en 1684, eſt intitulé : *Primi albori muſicali, per li principianti della muſica figurata. Les premières lueurs muſicales, pour ceux qui commencent la muſique figurée.*

« Je laiſſe de côté, dit-il, les *mains* de Platon & » d'Ariſtote, la *main grecque*, celle de Boëce & de » quelques autres : je m'attache à celle du père » Guido l'Arétin, comme plus facile, plus claire, » plus eſtimée & adoptée par la ſainte égliſe.

» Cette main muſicale, dis-je, enſeigne les no- » tes de muſique & leurs dérivations, par le moyen » de ſept lettres qui ſont les ſuivantes : G, A, B, » C, D, E, F, leſquelles, répétées un peu moins » de trois fois ſur une *main gauche*, forment vingt » ſignes ou vingt notes.

» Ces vingt ſignes ſe poſent ſur les jointures de » la main gauche, & en commençant du n°. 1, mis » à l'extrémité du pouce, on y place la première » lettre, c'eſt-à-dire, le G (*gamma*); enſuite au » n°. 2, où ſe place l'A; au n°. 3, le B; au n°. 4, » le C, & ainſi des autres lettres, par ordre nu- » mérique juſqu'à 20, qui eſt mis au bout du doigt » du milieu. (Voyez *pl. de muſ. fig.* 167.)

» Pour l'intelligence de cette main, il faut ob- » ſerver que ces vingt ſignes ou lettres unies avec » les mots dont chaque lettre eſt ſuivie, ſe diſtin- » guent de la manière ſuivante, & doivent s'impri- » mer fortement dans la mémoire, ſuivant les trois » ordres que nous allons détailler, leſquels ſont » nommés, le premier, le grave, le ſecond, l'aigu, » & le troiſième, le ſur-aigu.

» GRAVE.) Gamma *ut*; A. *re*; B. *mi*; C. *fa ut*; D. *ſol re*; E. *la mi*; F. *fa ut*.

» AIGU.) G. *ſol re ut*; A. *la mi re*; B. *fa b. mi*; C. *ſol fa ut*; D. *la ſol re*; E. *la mi*; F. *fa ut*.

» SUR-AIGU.) G. *ſol re ut*; A. *la mi re*; B. *fa b. mi*; C. *ſol fa*; D. *la ſol*; E. *la*.

» Les vingt ſignes ainſi écrits avec les mots qui » les accompagnent, on voit que dans l'ordre grave, » on commence du gamma *ut*, en ſuivant juſqu'au » premier G *ſol re ut*; cet ordre grave ſert pour les » baſſes. Dans l'ordre aigu, on commence du pre- » mier G. *ſol re ut* juſqu'au ſecond G. *ſol re ut*, & » cet ordre s'emploie pour les tenores & pour les » hautes-contres. Dans l'ordre ſur-aigu, on com- » mence du ſecond G. *ſol re ut*, pour finir au der- » nier ſigne, qui eſt E *la* : cet ordre eſt conſacré » aux deſſus.

» Ces ſignes, avec les mots, produiſent l'échelle » ſuivante, qu'il faut alonger par le pied.

ÉCHELLE DE LA MAIN.

SUR-AIGU.	E.								*la*
	D.							*la*	*ſol*
	C.							*ſol*	*fa*
	B.							*fa*	♮*mi*
	A.						*la*	*mi*	*re*
	G.						*ſol*	*re*	*ut*
AIGU.	F.						*fa*	*ut*	
	E.					*la*	*mi*		
	D.				*la*	*ſol*	*re*		
	C.				*ſol*	*fa*	*ut*		
	B.				*fa*	♮*mi*			
	A.			*la*	*mi*	*re*			
	G.			*ſol*	*re*	*ut*			
GRAVE.	F.			*fa*	*ut*				
	E.		*la*	*mi*					
	D.		*ſol*	*re*					
	C.		*fa*	*ut*					
	B.		*mi*						
	A.		*re*						
Pied.		Gamma.	UT						

» Les clefs tirent leur origine de ces ſignes. Il y » en a trois qui ſe placent ſur les trois lettres F. C. G. » C'eſt pour cela que la première, qui ſe place ſur » l'F, eſt appelée clef d'F *fa ut* : elle ſe marque » ainſi , & ſert à l'ordre grave. La ſeconde, » miſe dans la caſe du C, ſe nomme clef de C *ſol* » *fa ut* : elle ſe figure de cette manière , & s'a- » dapte à l'ordre aigu. La troiſième, miſe à la let- » tre G, eſt déſignée clef de G *ſol re ut* : elle eſt » écrite ainſi , & convient à l'ordre ſur-aigu.

» Et attendu que la propriété (voyez ce mot), » ou la nature du chant eſt de trois ſortes, c'eſt-à- » dire, par bémol, par béquarre & par nature, il » faut ſavoir que la clef de F *fa ut* indique le chant » par bemol, la clef de C *ſol fa ut*, le chant par » nature, & la clef de G *ſol re ut*, le chant par bé- » quarre.

» Pourquoi, maintenant, chaque lettre a-t-elle » pluſieurs noms? C'eſt que les notes attachées à » chacune de ces lettres peuvent porter, ſuivant l'oc- » caſion, l'un des noms qui ſuivent ces lettres. Par » exemple, A *la mi re* a trois noms de notes, ſa- » voir, *la*, *mi*, *re* : la note miſe ſur la ligne ou » l'eſpace A *la mi re*, pourra donc, ſuivant les cir- » conſtances, avoir l'un de ces trois noms. Je dis » ſuivant les circonſtances, parce qu'elle en aura » un par nature, un autre par accident, en mon- » tant dans la clef par bémol, & l'autre par acci- » dent, en montant dans la clef par béquarre. J'a- » vertis que des deux noms de notes qui ſuivent » le nom réel de la note par degrés conjoints, le » premier ſervira à monter ou à deſcendre par bé- » mol, & le ſecond à monter ou à deſcendre par

» béquarre ; mais le nom réel de la note (celui » qui suit la lettre) est indépendant des autres, & » sert à désigner la note par nature, & est com- » mun à toutes les clefs de béquarre ou de bémol.

» Lorsqu'ensuite de la lettre il n'y aura que deux » noms de notes qui ne se suivent pas par degrés » conjoints, mais par saut, alors le premier servira » pour descendre, & le second pour monter.

» De même lorsqu'après la lettre il y aura deux » noms qui paroîtront se suivre par degrés con- » joints, ils ne sont véritablement ni pour des- » cendre ni pour monter, mais le premier sera par *b*, » & le second par béquarre. Cela n'arrive que pour » B *fa* béquarre *mi*. »

Je n'insiste pas sur ce chaos qui résulte de l'état où étoit la musique moderne à son berceau, de la timidité que devoit montrer Guido à s'écarter des formes anciennes, & de l'ignorance absolue de nos modulations. Pendant long-temps, & jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, on s'écarta peu, dans les compositions, du ton principal. On croyoit là tout ne point changer de *gamme*, en mettant un bémol sur la septième note du ton; ainsi le *b* étoit dur ou mol indifféremment, ce qui prouve bien que la première *gamme* étoit véritablement en *fa*, & passoit en *ut*, c'est-à-dire, à la dominante, sans que l'on crût changer de ton.

Qu'est ce, en effet, qui constitue un ton? C'est le semi-ton 15, 16. Or, on avoit placé le semi ton entre *mi* & *fa*; & si dans le reste de la *gamme*, si dans le second tétracorde il se trouvoit encore entre le B & le C, ils portoient encore les mêmes noms, B *mi* & C *fa*. Donc cette *gamme* étoit en *fa*. Une nouvelle preuve tirée d'une expression ancienne, c'est qu'on appeloit du *gros fa* une musique composée de notes de grandes valeurs, comme quarrées, rondes, blanches, &c., dont la note principale avoit déterminé la dénomination. Du *gros fa*, vouloit dire simplement de grosses notes, parce que *fa* en étoit la principale (voyez *Gros fa*). Il ne faut donc pas s'étonner si l'invention du *si*, d'un nom donné à la septième, est si nouvelle, & si l'on s'en est passé si long-temps. Non-seulement elle étoit inutile au système qu'avoient adopté nos pères, mais elle n'a servi qu'à l'embrouiller; car elle a divisé notre *gamme* en deux tétracordes parfaitement semblables, mais très-distincts, dont le premier est en *fa*, établi par le sémi-ton *mi fa*, & le second en *ut* (*si ut*), qui est le ton de sa dominante ; & le tout ne forme qu'une seule *gamme*. C'est en cela que nous sommes inconséquens ; car le premier tétracorde *ut re mi fa* exige, dans son harmonie, un *si* bémol comme le pratiquoient les Anciens, & nous qui croirions devoir moduler en *fa* & abandonner la *gamme* d'*ut*, nous ne voulons pas nous le permettre. Le ton de *fa* n'est pas même le premier où l'on soit dans l'usage de passer en quittant le ton d'*ut*, c'est celui de *sol*; cependant, même encore aujourd'hui, les Italiens n'enseignent dans leurs traités de composition que sur cette basse *ut re mi fa sol la sol ut*; la quinte que l'on donne au *mi* peut être indifféremment fausse ou juste ; c'est-à-dire, que ce *mi* peut porter un *si* naturel ou un *si* bémol, à la volonté du compositeur.

Tout cela prouve que nous n'avons point la véritable *gamme* de la nature, dans laquelle il ne peut se trouver qu'un seul sémi-ton, celui du *si* à l'*ut* : tous les autres sont des tons qui s'élèvent en proportion décroissante. *Ut re mi fa sol la vj si ut.*

8 9 10 11 12 13 14 15 16

Dans notre *gamme* moderne, où le 2^e^. tétracorde *sol la si ut* n'est composé que de quatre notes au lieu de cinq qu'il devroit avoir, on a été obligé de diviser l'intervalle *sol si* en deux tons semblables aux deux tons *ut mi* : on a également fait un ton majeur de l'intervalle *fa sol*, dont on a un peu baissé le *fa*, ce qui oblige d'entonner dans l'échelle trois tons de suite, *fa sol*, *sol la*, *la si*; ce qui rend ce passage si difficile à exécuter. Ce n'est qu'en y forçant la voix par l'exercice, & en altérant la justesse naturelle de l'oreille, qu'on a pu y parvenir.

C'est bien autre chose en descendant. Cette *gamme* qui, d'abord déterminée par deux semi-tons montant sur la tonique, étoit successivement en *fa* & en *ut*, est maintenant évidemment en *sol*; *ut si la sol.* Il n'y a pas un harmoniste qui dans ce passage ne fasse entendre le *fa* dièze, qui indique incontestablement le ton de *sol*. Ainsi notre *gamme* appartient à trois tons différens, *fa*, *ut*, *sol*. Celle du moine d'Arezzo *ut re mi fa sol*, avoit du moins le mérite de ne pas sortir du ton de *fa*; mais on verra plus bas un article de M. l'abbé Feytou, qui développera encore plus clairement cette matière.

(*M. Framery.*)

GAMME. Les sons, ou ce qui revient au même, les cordes des instrumens chez les Grecs, n'étoient à la rigueur, selon M. Burette, qu'au nombre de quinze, dont l'assemblage formoit tout le système de l'ancienne musique. Ce grand système se partageoit naturellement en quatre petits systêmes ou tétracordes, composés chacun de quatre sons ou cordes qui faisoient l'étendue d'une quarte.

La quatrième corde du premier tétracorde étoit la première du second, & la quatrième corde du troisième étoit la première du quatrième; mais le second & le troisième n'avoient point de cordes communes. Chaque corde étoit désignée par un nom particulier; ces noms étant très-difficiles à retenir, nous y substituerons ceux qui leur répondent dans la musique d'aujourd'hui. Les quatre tétracordes dont il s'agit, étoient les suivans, en montant du grave à l'aigu :

Premier tétracorde, ou le plus grave, *si ut re mi.*
Second . . . . *mi fa sol la.*
Troisième . . . . *si ut re mi.*
Quatrième . . . . *mi fa sol la.*
ce qui fait en tout quatorze sons. Pour avoir le quinzième son & completter les deux octaves, on ajoutoit un son *la* au-dessous du *si* du premier tétracorde. (Voyez *Proslambanomène.*)

Il y avoit une seconde manière d'entonner le troisième tétracorde; c'étoit de lui substituer celui-ci, *la si b ut re*, qui avoit son premier son *la* commun avec le tétracorde précédent, & qui donnoit au systême un *si b* de plus, & par conséquent une seizième corde.

Les noms de chacune des cordes du systême étant longs & embarrassans, ne pouvoient servir pour ce que nous appelons *solfier*. Pour y suppléer, les Grecs désignoient les quatre cordes de chaque tétracorde, en montant du grave à l'aigu, par ces quatre monosyllabes, *té*, *ta*, *tê*, *tô*. (Voyez les *Mémoires de M. Burette, dans le Recueil de l'Académie des belles lettres.*) Par-là on voit aisément la différence du systême des Grecs & de celui de Guy.

On sait que les notes *ut re mi*, &c. de la *gamme* de Guy sont prises des trois premiers vers de l'hymne de S. Jean; mais on ne sait pas précisément quelle raison a déterminé Guy à ce choix. Il est certain que dans cette hymne, telle qu'on la chante aujourd'hui, les syllabes *re mi fa*, &c., n'ont point, par rapport à la première syllabe *ut*, les sons qu'elles ont dans la *gamme*. Ainsi, ce n'est point cette raison qui a déterminé Guy, à moins qu'on ne veuille dire qu'alors le chant de l'hymne étoit différent de celui qu'elle a aujourd'hui, ce qu'on ne peut ni prouver ni nier.

Il n'est pas inutile de remarquer que la *gamme* est une des inventions dues aux siècles d'ignorance. Guy vivoit en 1009: il publia sur son systême une lettre dans laquelle il dit: *J'espère que ceux qui viendront après nous, prieront Dieu pour la rémission de nos péchés, puisqu'on apprendra maintenant en un an ce qu'on pouvoit à peine apprendre en dix.* On a vu par ce qui précède, que celui qui a inventé la *gamme* françoise *ut re mi fa sol la si ut*, appelée *gamme* du *si*, étoit encore plus en droit de se flatter de la reconnoissance de la postérité, puisque la *gamme* de Guy a été par ce moyen très-simplifiée.

(*M. d'Alembert.*)

Observations sur cet article.

On ne peut s'empêcher d'être fort étonné de l'extrême négligence avec laquelle est fait cet article: on sait que ce n'étoit pas le défaut de d'Alembert, à qui on peut reprocher plutôt un soin trop minutieux. « On sait, dit-il, que les notes *ut re mi*, &c., » de la *gamme* de Guy, sont prises *des trois premiers* » vers de l'hymne de S. Jean. »

Pourquoi dire des trois premiers? Est-ce que les trois suivans n'ont pas également fourni chacun une note? Est-ce qu'il n'auroit exprimé que les trois notes *ut re mi?* Mais son *&c.* ne faisoit-il pas supposer le reste de la *gamme?* & pouvoit-il dire que les syllabes *ut re mi fa sol la* sont prises des trois premiers vers de cette hymne? Qu'est-ce d'ailleurs que cette manière d'exprimer, *sont prises?* Comment en sont-elles prises? Pourquoi ne pas dire que chacune de ces syllabes est la première de chacun des six premiers vers de l'hymne?

« On ne sait pas précisément, ajoute-t-il, quelle » raison a déterminé Guy à ce choix..... Les syl- » labes *re mi fa* n'ont point, par rapport à.... *ut*, les » sons qu'elles ont dans la *gamme*....., à moins qu'on » ne veuille dire qu'alors le chant de l'hymne étoit » différent de celui qu'elle a aujourd'hui, ce qu'on » ne peut *ni prouver* ni nier. »

Il eût fallu sans doute être bien sûr de son fait pour oser trancher ainsi: ce qu'il y a de sûr, c'est que ce que d'Alembert dit qu'on ne peut prouver, a été prouvé par Rousseau à l'article *Solfier*, où il rapporte cette même hymne comme elle se chantoit alors, c'est-à-dire, la première phrase commençant par un *ut*, la seconde par un *re*, la troisième par un *mi*, &c.

Quelque probabilité qu'il y ait que les six premières syllabes des six premiers vers de l'hymne de S. Jean, qui se trouvent précisément offrir l'échelle diatonique de l'hexacorde inventé par le moine d'Arezzo, lui aient fourni les six noms des notes dont il avoit besoin, un savant moderne n'en a pas moins prétendu que les anciens Celtes avoient déjà ces noms pour exprimer les sons de la musique, & qu'au lieu que les notes aient été nommées d'après les premières syllabes de l'hymne, c'est l'hymne au contraire qui a été faite sur ces noms déja existans.

Cette idée est due à M. Poinsinet de Sivry, dans un ouvrage intitulé: *Origine des premières sociétés.* Nous allons exposer une partie des preuves qu'il en donne.

« Quelles étoient, dit M. Poinsinet de Sivry, » parmi les différens peuples, les noms des diffé- » rentes notes de musique? Je pense en avoir fait » la découverte, & mes recherches à cet égard con- » firment l'opinion de ceux qui attribuent l'invention » de la musique aux Celtes. Ces noms, quoi qu'on » ait pu dire de contraire, étoient très-certainement » les mêmes que nous connoissons aujourd'hui, je » veux dire *ut re mi fa sol la*, après quoi venoit » immédiatement le second *ut*, lequel formoit une » *gamme* septenaire & en recommençoit une autre.....

» Or, il faut savoir que chez les Anciens, l'har- » monie musicale étoit pour ainsi dire combinée sur » l'harmonie des corps célestes, je veux dire sur la » symétrie des planètes, & sur leurs distances respec-

» tives. En conséquence, chaque corde de la lyre, » comme représentative d'un son, portoit le nom » de l'une des planètes. Ainsi, dans la lyre grecque, » la corde destinée au son le plus grave, s'appeloit » *Sélène*, c'est-à-dire, la Lune; la seconde portoit le » nom d'*Hermès*, c'est-à-dire, de Mercure; la troi- » sième, celui d'*Aphrodite*, c'est-à-dire, de Vénus; » la quatrième, celui d'*Elios*, c'est-à-dire, du Soleil; » la cinquième, celui d'*Arès*, c'est-à-dire, de Mars; » la sixième, celui de *Zéus*, c'est-à-dire, de Jupiter; » la septième & dernière, celui de *Chronos*, c'est-à- » dire, de Saturne. »

» Telle étoit la disposition des cordes de la lyre du temps de Pythagore. Le philosophe avoit comparé les intervalles des astres avec les intervalles de musique, & avoit cru trouver entr'elles respectivement des distances équivalentes. Je laisse aux astronomes à discuter si Pythagore raisonnoit juste; il me reste à faire voir au lecteur que les sept monosyllabes *ut re mi fa sol la ut*, ne sont autres que les noms des sept planètes chez les Celtes (voyez le *Mémoire sur la musique des Anciens*, par M. Roussier); sur quoi il faut se rappeler que la langue des Celtes étoit presque toute monosyllabique.

» En général, les noms des notes chez les Anciens étoient composés, ou de termes implicites, comme chez les Grecs, ou de monosyllabes, comme chez les Celtes ou même de simples lettres, comme chez les Espagnols, ce qui s'appelle encore *tablature*, quoique la tablature ancienne diffère beaucoup de la moderne; cela posé, il est aisé de reconnoître dans les noms existans de ces sept notes, le rapport, ou plutôt l'identité de ces différens noms avec ceux des sept planètes.

» Ainsi le premier *ut*, par exemple, n'est autre chose que le *Theut* des Celtes, ou *Thout* des Egyptiens. Cicéron nous apprend que *Thout* est le Mercure des Egyptiens; mais il paroît qu'il se trompe, & qu'il prend pour Mercure le Saturne d'Egypte, car Mercure & Saturne, considérés comme divinités infernales, ont beaucoup d'affinité ensemble, & se prennent indifféremment l'un pour l'autre. Quoi qu'il en soit, le *Theut* ou *Theutates* des Celtes étoit certainement leur Saturne, auquel l'histoire nous apprend qu'ils immoloient des victimes humaines, & ce mot *the-ut*, je le dérive *ab ute-udo*; ainsi il signifie le *vieux*, l'*usé*, l'*ancien*, le *père & le doyen des dieux*. Or, les Payens entendoient par le père & le doyen des dieux, tantôt Saturne, tantôt Jupiter, tellement que Jupiter est quelquefois appelé *chronien*, c'est-à-dire, *saturnal*, & réciproquement Saturne est quelquefois appelé *Jupiter*; témoin Virgile qui lui donne la qualité de *Jupiter infernus*, d'où il reste démontré que les noms qui signifient l'un, peuvent désigner l'autre; qu'ainsi des deux *ut*, l'un signifie Saturne & l'autre Jupiter.

» Jupiter est appelé *Phut* par Moïse, car il donna à un fils de Cham le nom de *Phut*. C'est le même qu'on appelle aussi *Hammon*, c'est-à-dire, fils de Cham; Phut est donc le même que Jupiter Hammon, car *mon* signifie *fils*, & *ham* est le même mot que *cham*, un peu moins aspiré; de même que les *Chuns*, dans Sidonius, sont le même peuple que les Huns. Considérez aussi que, selon plusieurs savans, *Phut* est le même nom que *Phaëton*: or, Phaëton est dans l'origine le même personnage que Jupiter, puisque la première planète après Saturne est nommée indifféremment par les Grecs, tantôt *Jupiter* & tantôt *Phaëton*, d'où je conclus que la note *ut* n'est autre chose que le mot *phut* non aspiré, c'est-à-dire, sans *ph*, & qu'ainsi le premier *ut* chez les Celtes signifie *Jupiter*. De là cette formule de prélude, si commune dans Orphée, dans Aratus, dans Virgile & dans d'autres poëtes: *Muses, commençons par Jupiter*, *ab Jove principium, Musæ;* car ces paroles ne sont autre chose que le prélude d'un musicien qui accorde son instrument, & elles signifient, *commençons par ut, qui est le son de Jupiter & la première note de la gamme*. Lorsqu'il s'agissoit d'un prélude complet, c'est-à-dire, lorsque le musicien vouloit parcourir toute l'échelle des tons, nous voyons que la formule des plus anciens poëtes étoit alors celle-ci: *commençons & finissons par Jupiter*, ce qui étoit dire poétiquement, *commençons par* ut, *& finissons par* ut. C'étoit comme s'il eût dit: *commençons par la note consacrée au Jupiter céleste, & finissons par celle qui est consacrée au Jupiter infernal*, qui est Saturne, lequel est aussi appelé *Tuth*, *Thoyth*, *Theut*, *Ut* & *Outh*, par différens peuples, par la raison qu'il présidoit aux forêts, sa demeure saturnienne ou diluvienne, c'est-à-dire, de la plus ancienne espèce d'hommes; car le mot *outh* sert encore aujourd'hui, chez les Flamands & chez les Indiens, à désigner une forêt.

» La note *re*, c'est le mot *rex* des Latins, lequel signifie roi, mot que nos pères prononçoient, ainsi que les Italiens l'écrivent & le prononcent aujourd'hui même. Or, le seul roi que reconnussent les Celtes, c'étoit *Arès* ou *Mars*, c'est-à-dire, le dieu de la guerre. Ainsi la note *re* est la note d'*Arès*, c'est-à-dire, de Mars. Notre troisième note musicale, c'est *mi*, & c'est ainsi que les Gaulois appeloient *Mercure;* car on sait que lorsqu'ils confondoient Hercule avec Mercure, ils appeloient cette divinité mixte *Og-mi*, par où l'on peut voir qu'ils appeloient Hercule *Og*, mot qui exprime le feu ou l'extrême force, & qu'ils appeloient Mercure *mi*, expression dont les Latins ont fait *mitis*, qui désigne la douceur & l'attrait de l'éloquence. Le mot *mi* signifie donc, ou *Og-mi*, qui n'est autre chose que le Mercure celtique, ou *Mithras*, qui est encore le même Mercure, lequel chez les Gaulois présidoit à toutes les constellations.

» Après la note de Mercure, suit la note *fa*, qui est la quatrième de l'échelle musicale, & qui signifie *fax*, flambeau; c'est le mot *fax* lui-même adouci & abrégé. Il paroît que cette note répondoit, chez les Celtes, à la planète de Vénus, la plus brillante de toutes; aussi lisons-nous dans Cicéron que C *fa ut*, dont

fa eſt le principe, & qui eſt appelé par les Grecs *Parhypate-Hypaton*, étoit ſous la dépendance de Vénus, du moins eſt-ce l'opinion d'Adrien Junius. On pourroit auſſi conjecturer avec quelque ſorte de vraiſemblance, que la note *fa* eſt le mot *fa* lui-même, lequel, en arabe, ſignifie la *bouche*, l'*entrée*. Or, de tout temps on a défini Vénus l'entrée à la vie, témoin l'invocation du poëme de Lucrèce.

» La cinquième note, qui eſt *ſol*, ſignifie le Soleil; auſſi le même Cicéron écrit-il que le Soleil préſide au ton *Lichanos*. En effet, le Soleil eſt le principal de ce ton, que nous connoiſſons ſous le nom de D *ſol re*, ou G *re ſol*, s'il en faut croire le même Adrien Junius.

» Après *ſol* vient la note *la*, qui ſignifie la Lune, car *la* eſt l'article par excellence chez les Celtes. Ils appeloient donc la Lune *la*, par une ſorte de diſtinction honorifique, comme pour dire la ſeule. En effet, ce mot *luna* des Latins n'eſt autre choſe qu'un compoſé vicieux du celtique, l'*une*, qui veut dire l'*unique*, de même que le mot *ſol* ſignifie le *ſeul*. Ainſi, la note *la* ſignifie la note de la Lune, comme la note *ſol* celle du Soleil. »

Enfin, la dernière note de l'ancienne *gamme* c'eſt le ſecond *ut*, auquel préſide le ſecond Jupiter, qui n'eſt autre que Saturne ou Xantus (comme on l'a prouvé plus haut, & comme M. de Sivry s'attache à le prouver encore). Je ne puis donc, continue-t-il, trop fortement m'élever contre cette foule d'écrivains qui ſe ſont tous accordés à répéter, comme de concert, que l'invention des notes *ut re mi fa ſol la* étoit due à un moine d'Arezzo, nommé Guy, lequel cependant ne fit que renouveler la méthode d'appeler ces notes comme les avoient appelées de tout temps les anciens Celtes. Il préféra avec raiſon, dans ſa méthode, ces dénominations monoſyllabiques aux dénominations verbeuſes introduites par les Grecs & adoptées par les Latins. Les noms celtiques des notes, je veux dire *ut re mi fa ſol la ut*, étoient donc préférables, dans la pratique, à ces grands mots emphatiques, *proſlambanomenos*, *hypate-hypaton*, que les méthodiſtes grecs avoient mis *en uſage*.

Il ne fit en cela que s'écarter de la routine grecque & romaine, & que remettre en vigueur l'ancienne méthode des Bardes & des Eubages. Il eſt même ſi vrai que Guy n'inventa point la méthode en queſtion, qu'il les prit, de l'aveu de tous les hiſtoriens, de l'ancienne hymne de S. Jean: *Ut queant laxis*. Il eſt évident que les noms monoſyllabiques, déſignatifs des tons, ont été arrangés à deſſein dans cette hymne antique, & que ce n'eſt point le haſard qui les a fait trouver là. On ſent que c'eſt l'ouvrage de quelque chrétien zélé qui ſe ſera appliqué à ſanctifier, en quelque ſorte, les noms profanes des notes en les employant dans cette hymne; ce qui a cauſé la mépriſe de tant d'écrivains, c'eſt que le moine d'Arezzo fut le premier qui employa ces noms celtiques dans une méthode écrite, & cette réformation fut généralement adoptée.

Les monoſyllabes ſont donc puiſés dans l'ancienne langue des Celtes, langue preſque monoſyllabique, & c'eſt d'eux que Pythagore me paroît avoir emprunté ſon ſyſtème phyſico-planétaire, auſſi bien que le dogme de la métempſycoſe, que l'on ſait avoir été propre & perſonnel aux Druides.

(*M. Framery.*)

Nous joindrons aux articles précédens, un écrit de M. le préſident De Broſſes, correſpondant honoraire de l'Académie royale des belles lettres, inſéré dans l'ancienne Encyclopédie, ſur la *gamme* de Guy d'Arezzo. Il y examine par quelle ſuite d'idées ce muſicien eſt parvenu à la former, & ſes ſucceſſeurs à la perfectionner.

« Les Grecs, dit-il, marquoient les caractères de » leur muſique par une grande quantité de lettres » & de figures différentes, que les Latins réduiſirent » depuis aux quinze premières lettres de l'alphabet, » dont ils formèrent une tablature. Mais quoique » le *gamma* fût une de ces lettres, il eſt douteux » que les Latins ſe ſoient jamais ſervi du mot *gamma*, » comme le dit M. Saverien, pour nommer leur » tablature: il faut s'en tenir à ce qu'il ajoute dans » la ſuite ſur le temps où ce mot fut en uſage. Guy » d'Arezzo forma, vers le commencement du XI^e^. » ſiècle, un nouveau ſyſtême de muſique; alors on » ſe ſervoit de l'ancien ſyſtême des Grecs, autrefois » compoſé de deux tétracordes conjoints, repréſentés » par des lettres, & égaux à ceux-ci, *ſi ut re mi*; » *mi fa ſol la*, dans leſquels on peut remarquer que » tous deux commencent par une tierce mineure, & » qui plus eſt, par un intervalle de ſémi-ton; ou » plutôt tous deux ſont de vrais tricordes du mode » majeur, comprenant chacun une tierce majeure » au-deſſous de laquelle les Grecs avoient ſavamment » ajouté la note ſenſible du ton, qui repréſente » à ſon octave la ſeptième du même ton, c'eſt-à-» dire, la principale diſſonance du ton. Il y a grande » apparence que Guy d'Arezzo, lorſqu'il commença » de concevoir ſon nouveau ſyſtême, ayant égard » à ce que les deux tétracordes des Grecs com-» mençoient par deux tierces mineures, compoſa » le ſien de deux tricordes disjoints, faiſant chacun » une tierce mineure, & qu'il les exprima de la » manière ſuivante, par les ſix premières lettres de » l'alphabet latin, *a b c*; *d e f*, équivalentes à » *la ſi ut*; *re mi fa*. Dans la ſuite, il conçut l'échelle » diatonique de ſix tons, commençant par une tierce » majeure, telle que nous l'avons aujourd'hui, & » mit pour les trois premières notes de ſon échelle, » *c d e*, qui ſeules, laiſſant entre chacune l'intervalle » d'un ton entier, lui donnoient la tierce majeure. » Je ne doute pas que ce ne ſoit le ſens du premier » vers de l'hymne de S. Jean,

Ut queant laxis reſonare fibris,

» qui a déterminé l'auteur à tirer de cette ſtrophe

» le nom de ces ſix cordes qu'il vouloit faire ſonner à vide, *reſonare laxis fibris*. C'eſt donc ici la cauſe occaſionnelle de l'étymologie déjà connue des ſix premiers ſons de la *gamme*.

» Pour imiter & perfectionner les deux tétracordes grecs, on ajouta à l'échelle des ſix tons précédens, une ſeptième note que l'on nomme *ſi*, & l'octave ou répétition du premier ton, nommé de même *ut*. De cette ſorte, l'échelle diatonique ſe trouva contenir une octave complette, dirigée ſelon la plus grande conformité avec la voix humaine, qui ne peut facilement faire trois tons de ſuite, tels que ſeroient *ut re mi fa* ✻, mais qui après deux tons entiers aime à ſe repoſer par l'intonation ſuccédante d'un ſémi-ton, ainſi, *ut re mi fa*, &c. Cette échelle eſt en même temps compoſée de deux tétracordes disjoints & à peu près pareils, *ut re mi fa ; ſol la ſi ut*. En ſuivant toujours la méthode des Grecs, uſitée de ſon temps (car les inventeurs même travaillent d'exemple), Guy d'Arezzo joignit aux ſyllabes qu'il prenoit pour noms des ſons, les lettres A, B, C, D, E, F, qui les nommoient ci-devant; mais A repréſentoit *la*, première note de ſes deux tricordes, & non pas *ut*, première note de ſon échelle d'octave; tellement que pour nommer les tons, en joignant la lettre à la ſyllabe, & y ajoutant entre deux le nom de la dominante qui en marque toute la modulation & les ſubſéquences, on a dit, en ſuivant l'ordre des tricordes, A, *mi*, *la*, B, *fa*, *ſi*, D, *la*, *re*, E, *ſi*, *mi*, F, *ut*, *fa* : de là viennent auſſi ces anciennes expreſſions familières aux muſiciens, le premier en A *mi la*; le quint en E *ſi mi*. Il manquoit une lettre au ſeptième ton : l'inventeur, ſuivant ſon plan, prit la ſeptième de l'alphabet latin G, qu'il écrivit en grec Γ, *gamma*, quoique le Γ ſe trouve le troiſième de l'alphabet grec : de cette manière, le ſeptième ton fut nommé G *re ſol*, & le caractère grec, plus ſingulier dans la tablature que les caractères vulgaires, donna le nom de *gamma* à toute l'échelle diatonique. Pour imiter toujours l'ancienne méthode grecque, dont le tétracorde commençoit par un ſémi-ton ou note ſenſible, l'inventeur baiſſa d'un demi-ton l'intervalle A, B de ſon premier tricorde A, B, C; en ſorte qu'au lieu d'un ton entre A & B, & d'un demi-ton entre B & C, il ſe trouva un demi-ton entre A & B, & un ton complet entre B & C : pour avertir de ce changement, il joignit un ſigne particulier au B; & comme le ſon du B devenoit par-là plus doux & plus mou, on nomma ce ſigne B, mol : or, le B étant le *ſi*, de là vient que le premier B mol en muſique ſe poſe ſur le *ſi*; uſant du même artifice ſur ſon ſecond tricorde, quand il voulut le faire commencer comme le grec, il baiſſa d'un demi-ton l'intervalle du *re* au *mi* : de là vient que le ſecond *bémol* en muſique ſe poſe ſur le *mi*. Lorſqu'il voulut remettre ſon premier tricorde A B C dans le premier état naturel où il l'avoit compoſé, il joignit au B un ſigne quarré angulaire, pour avertir que l'intervalle d'A à B étoit d'un ton dur & entier, & ce ſigne fut nommé B *quarre*; il s'étoit occupé ſur ſes tricordes mineurs, de l'abaiſſement des ſons qui convient au mode mineur : revenant à ſon échelle d'octave, modulée ſelon le mode majeur, il s'occupa de l'élévation des ſons convenables à ce mode; il éleva d'un demi-ton de plus le premier intervalle de ſémi-ton qui ſe trouve dans l'ordre de ſon échelle, c'eſt-à-dire, celui du *mi* au *fa*, & en fit autant ſur le ſecond intervalle ſemblable, c'eſt-à-dire, ſur celui du *ſi* à l'*ut* : de là vient que, dans la muſique, le premier dièſe ſe poſe ſur le *fa* & le ſecond ſur l'*ut*. Cette expérience dut lui paroître très-heureuſe, & d'autant plus conforme à la ſuite des ſons dans la nature, que le *fa* ✻ annonçoit la modulation du *ſol*, dont il eſt la note ſenſible, & qu'en effet la modulation de *ſol* eſt engendrée dans les corps ſonores par la modulation d'*ut*, dont *ſol* eſt la note dominante. L'inventeur, pour avertir qu'il vouloit mettre l'intervalle d'un ton entier entre *mi* & *fa*, joignit au *fa* un ſigne quarré, de figure à peu près ſemblable au béquarre, parce que l'effet des deux ſignes étoit le même; on appela ce ſigne *dièſe*, du mot grec δίεσις, *diviſion*, parce qu'il diviſoit en deux l'intervalle du ton entre *fa* & *ſol*, & parce que, dans les inſtrumens grecs, entre deux cordes formant entr'elles un intervalle d'un ton, on en mettoit un autre qui les ſéparoit, & formoit le ſémi-ton intermédiaire. L'échelle diatonique ainſi formée avec adjonction de deux dièſes par *ut re mi fa* ✻, *ſol la ſi ut* ✻, eſt ſuivie progreſſivement par l'échelle ſuivante, *re mi fa* ✻, *ſol la ſi ut* ✻, *re*, entièrement ſemblable dans l'ordre de ſes intervalles à l'échelle naturelle de l'octave *ut* ſans aucun dièſe. Or, en continuant de procéder ſelon le mode majeur, en élevant le premier intervalle de ſémi-ton qui ſe rencontre dans la nouvelle octave *re*, entre *fa* ✻ & *ſol*, pour la rendre pareille en intervalle à l'octave *ut* avec deux dièſes, il en réſulte *re mi fa* ✻, *ſol* ✻, *la ſi ut* ✻, *re* ✻ : de là vient que dans la muſique le troiſième dièſe ſe poſe ſur le *ſol*, & l'autre ſur le *re*.

» Guy d'Arezzo s'appercevant que les ſept lettres ou les ſept ſyllabes dont il ſe ſervoit pour tracer les ſons muſicaux au-deſſus des paroles, n'exprimoient qu'une octave, & ne diſtinguoient pas ſi le ſon étoit d'une octave plus baſſe ou plus aiguë que la moyenne, s'aviſa d'un troiſième expédient plus commode, à ce qu'il lui parut, que les lettres ou les ſyllabes; ce fut de tracer de longues raies parallèles, probablement pour imiter la figure des cordes tendues de la lyre, qu'il fut forcé de diſpoſer horizontalement, non verticalement, ſans quoi il n'auroit pu y joindre avec facilité l'écriture des paroles chantées, qui parmi nous eſt horizontale & non verticale; il traça donc pluſieurs lignes les unes ſur les autres, repréſentant les degrés & les intervalles des ſons plus ou moins aigus; il figura ſur les lignes & les entre-lignes, de petites

» notes noires, chaque ligne & entre-ligne immédiates, représentant l'intervalle d'un demi-ton. » D'autres musiciens ont depuis distingué la vitesse » ou la lenteur du chant, & fixé la durée intrinsèque » de chaque note, en traçant les notes blanches, » noires, à queue, crochues, doublement crochues, &c. D'autres ont ensuite inventé divers » autres signes, pour représenter les tremblemens » & les renflemens du son, le temps, la mesure à » deux, trois & quatre gestes; les silences, &c.; » ces derniers s'appellent *pauses* & *soupirs*, parce » qu'ils donnent au chanteur le temps de se reposer, » de respirer & de reprendre haleine. Quant aux » clefs placées au commencement de chaque ligne, » soit qu'on les y voie seules, soit qu'elles soient » accompagnées de dièses ou de bémols, elles ouvrent » l'intelligence de la modulation traitée dans l'air; » elles montrent tout d'un coup quelle est l'octave » employée dans cet air; si c'est la basse, la moyenne » ou l'aiguë, & par-là elles font voir à portée de quel » genre de voix l'air est composé. Nous répétons » la clef au commencement de chaque ligne, mais » les Italiens se contentent de la figurer une fois pour » toutes au commencement de la première ligne. » Il y a sept clefs, c'est-à-dire, autant que de sons » dans l'échelle diatonique: dans la règle, les sept » clefs devroient porter le nom des sept tons, & » chacune se trouver posée au commencement de » la ligne, sur la place de la tonique de l'air qu'elle » indique; mais comme les clefs ont été introduites, » moins encore pour montrer le ton final & principal de l'air, que pour indiquer si l'air est grave, » moyen ou aigu, & comme l'inventeur ne considéroit alors que son échelle naturelle de l'octave » *ut*, il n'a donné que trois noms aux clefs; savoir: » *fa*, *ut*, *sol*, parce que dans cette échelle de son » octave *ut*, la note tonique, c'est-à-dire, le ton » principal, final & moyen, est *ut*, ayant pour dominante *sol*, & pour sous-dominante grave, *fa*: » sur ce principe, il s'est déterminé à indiquer le » chant grave par la clef de *fa*; le chant moyen par » la clef d'*ut*; le chant aigu, par la clef de *sol*. Cette » observation étoit très-heureuse de la part de l'inventeur, soit qu'il y ait été conduit par force de » génie, ou par hasard; car elle indiquoit en même » temps tout le plan de l'harmonie, tant consonnante » que dissonnante; elle s'est trouvée d'accord avec le » fameux principe de la basse fondamentale par » quintes, découvert depuis par le célèbre Rameau, » & qui sert de base à sa profonde théorie. Un chant, » dit ce savant homme, composé du ton *ut* & de » ses deux quintes, *fa* & *sol*, l'une au-dessous, l'autre » au-dessus, donne le chant ou la suite des quintes, » *fa*, *ut*, *sol*, que j'appelle *basse fondamentale* d'*ut* » par quintes. Les trois sons qui forment cette basse, » & les harmoniques de chacun de ces trois sons, » composent tout le mode majeur d'*ut*, & en même » temps toute la *gamme* diatonique, inventée par » Guy d'Arezzo, comme nous le verrons encore » mieux ci-après.

» Telle est la suite des procédés & des idées qu'a » eus dans la tête l'inventeur de notre *gamme*, en » réformant la méthode grecque. Ces procédés sont » si connexes, si bien liés, si dépendans les uns des » autres, qu'on ne peut douter qu'il n'ait eu de telles » pensées dans l'esprit, & à peu près dans le même » ordre que je viens de les décrire. C'est ainsi qu'un » soigneux examen des noms imposés aux choses, » en nous apprenant la cause de leur imposition, » nous fait remonter aux choses mêmes; nous donne » lieu de pénétrer leurs causes & leurs effets; nous » remet sur les voies des premiers principes des arts » & de leurs progrès successifs; nous fait suivre les » opérations de l'inventeur à la trace des termes appellatifs qu'il a mis en usage.

» Au reste, notre méthode d'usage actuel, inventée par Guy d'Arezzo, de tracer la musique sur » le papier par des notes noires disposées sur les » lignes & les entre-lignes de cinq raies, quoique » très-ingénieuse, n'est pas fort bonne; elle est compliquée de figures embarrassantes & nombreuses. » On sent assez que, soit que l'on se servît de raies, » de notes, de lettres, de chiffres ou des sept couleurs, il seroit facile d'inventer dix méthodes » différentes d'écrire les chants, plus simples, plus » courtes & plus communes, surtout pour la musique vocale; car l'instrumentale, plus chargée de » chants, présenteroit peut-être plus de difficultés. » L'ancienne tablature grecque par lettres étoit presque meilleure que la nôtre. Mais à quoi serviroit » d'introduire une nouvelle méthode plus parfaite, » aujourd'hui que nous avons tant d'ouvrages célèbres, imprimés selon l'ancienne? On ne supprimera » pas tout ce que nous avons de musique gravée, » imprimée, manuscrite, pour le publier de nouveau sur une nouvelle tablature. Ainsi, la nouvelle introduction auroit le plus grand inconvénient qu'elle puisse avoir, c'est celui de ne pas abolir » l'ancienne, & de ne procurer aux hommes qu'un » travail de plus. Il faudroit que ceux qui savent lire » notre musique, apprissent à lire une seconde fois, » & que ceux à qui l'on enseigneroit à lire selon la » nouvelle réforme, apprissent aussi l'ancienne manière pour pouvoir jouir des ouvrages écrits avec » nos figures actuelles. Ceci, soit dit en passant » pour tous les projets de cette espèce, tendant à » introduire une réforme sur des choses où il n'est » pas possible de supprimer les grands établissemens » déjà faits sur l'ancien pied. »

(*M. le président De Brosses.*)

N. B. On ne peut disconvenir qu'il n'y ait quelque chose d'ingénieux dans les détails que donne ici le président De Brosses sur la formation de la *gamme*; mais on y voit le défaut des commentateurs, de donner leurs conjectures pour des réalités, & d'attribuer à leur auteur des idées dont il ne s'est jamais avisé. Telle est, par exemple, la raison qu'il suppose avoir déterminé Guy d'Arezzo pour le choix des notes dans l'hymne de S. Jean; telle est encore l'ori-

gine des dénominations d'A *mi la*, B *fa si*, &c. qu'il présente d'une manière très-éloignée de la vérité, & l'origine du bémol, & surtout des dièses, &c. Ainsi, quand il dit que Guy « éleva d'un demi-ton » de plus le premier intervalle de sémi-ton qui se » trouve dans l'ordre de son échelle, c'est-à-dire, » celui du *mi* au *fa*, & en fit autant sur le second » intervalle semblable, celui du *si* à l'*ut*, » & qu'il ajoute : « de là vient que dans la musique le premier » dièse se pose sur le *fa*, & le second sur l'*ut*, » assurément il dit une chose fausse. On sait que ce n'est point à cause de l'élévation arbitraire de telle ou telle note que le premier dièse se pose sur le *fa*, mais parce que dans l'ordre des quintes, le *fa* étant la première naturelle, doit être aussi la première à subir l'altération en montant, comme le *si* étant la dernière, doit subir le premier l'altération en descendant.

On sait aussi que le systême de Guy embrassant une étendue déterminée de sons, il n'a jamais songé aux modulations, ni par conséquent à l'élévation des notes par dièse. En mettant un bémol sur une note, il ne croyoit point moduler.

Je ne développerai pas davantage cette observation, & je ne m'attacherai pas à détruire tout ce qu'il y a de faux dans cet article, fait par un homme qui avoit plus d'esprit que de connoissances en musique, & que je n'ai rapporté que parce qu'il est dans l'ancienne Encyclopédie. J'y releverai cependant encore ce qu'il dit des lignes qu'il suppose que Guy inventa, parce que, dit-il, « il s'apperçut que les » sept lettres ou les sept syllabes dont il se servoit » pour tracer les sons musicaux au-dessus des paroles, » n'exprimoient qu'une octave, & ne distinguoient » pas si le son étoit d'une octave plus basse ou plus » aiguë que la moyenne. »

M. De Brosses ignoroit sans doute que Guy avoit fait cette distinction, même par les lettres, en marquant l'octave grave par des capitales, la moyenne par des lettres communes, & l'aiguë par des doubles lettres. Tout le reste de l'article n'est pas mieux fondé. (*M. Framery.*)

Nous avons donné, au mot *Echelle*, la comparaison de la *gamme* ou échelle diatonique des Grecs avec notre *gamme* moderne. Nous avons fait voir comment ces *gammes* se formoient par le moyen des sons *fa ut sol* & de leurs harmoniques ; ces trois sons sont le fondement des deux *gammes* par la raison suivante : le ton *ut* fait résonner la douzième au-dessus *sol*, & fait frémir sa douzième au-dessous *fa*. (Voyez *Fondamental.*) Or, au lieu des douzièmes, on peut prendre ici les quintes, qui en sont les octaves ou répliques. (Voyez *Octave* & *Réplique.*) Ainsi, on peut aller indifféremment du son *ut* à ses deux quintes *sol* & *fa*, quoiqu'avec un peu plus de prédilection pour *sol*, & revenir de même de *fa* & de *sol* à *ut*. Ces trois sons forment la basse fondamentale la plus simple du mode d'*ut* (voyez *Mode*), & les trois sons avec leurs harmoniques, c'est-à-dire, leurs tierces majeures & leurs quintes (voyez *Fondamental*), composent toute la *gamme* d'*ut*.

Le son fondamental *ut* renfermant en lui-même sa tierce majeure & sa quinte (voyez *Fondamental*), il s'ensuit que le chant le plus naturel en partant d'*ut* est *re mi sol ut* ; mais le chant diatonique le plus naturel, c'est-à-dire, celui qui procède par les moindres degrés naturels à la voix, est celui de la *gamme*, soit des anciens soit des modernes.

Nous avons vu au mot *Echelle*, que pour former la basse fondamentale de notre *gamme* moderne, il faut, ou répéter deux fois le son *sol* dans cette *gamme*, ou, ce qui revient au même, faire porter à ce seul son deux notes de basse fondamentale, savoir, *ut* & *sol*, en faisant porter à chaque note de la *gamme* une seule note de basse, introduite dans la basse des accords de septième, savoir, *sol si re fa* & *re fa la ut* ; & dans tous les cas, introduire dans la basse la note *re*, & par conséquent le mode de *sol*. (Voyez *Mode.*) C'est cette introduction du mode de *sol* dans la basse fondamentale, qui fait que les trois tons *fa sol la si* peuvent se succéder immédiatement dans notre *gamme*, ce qui n'a pas lieu dans celle des Grecs, parce que sa basse fondamentale ne porte & ne peut porter que les sons *fa ut sol*. De plus on ne peut entonner facilement ces trois tons qu'à la faveur d'un repos exprimé ou sous-entendu après le son *fa*, en sorte que ces trois tons *fa sol la si* sont censés appartenir à deux tétracordes différens. La difficulté d'entonner naturellement trois tons de suite vient donc de ce qu'on ne peut le faire sans changer de mode.

Pour former la *gamme* du mode mineur, il faut, dans la *gamme* des Grecs, substituer des tierces mineures au lieu des tierces majeures que portent les sons de la basse fondamentale *re la mi*, du mode de *la*, au lieu du *fa* ✕ & de l'*ut* ✕ qu'ils porteroient si le mode étoit majeur. A l'égard de la dominante *mi* (voyez *Dominante*), elle portera toujours la tierce majeure *sol* ✕, lorsque ce *sol* montera au *la*. On en dira la raison, d'après M. Rameau, au mot *Note sensible*, & on peut, en attendant, la voir dans nos *Elémens de musique*, art. 77 ; ainsi la *gamme* des Grecs, dans le mode mineur de *la*, est,

sol ✕ *la si ut re mi fa.*

Mais dans le même mode mineur de *la*, la *gamme* des modernes sera,

la si ut re mi fa ✕ *sol* ✕ *la*,

dans laquelle le *mi* porte, ou est censé porter deux notes de basse fondmentale, *la mi*, & dans laquelle le *fa* est dièse, parce qu'il est quinte du *si* de la basse, la basse fondamentale de cette *gamme* étant

la mi la re la mi si mi la.

Ainsi la *gamme* des modernes dans le mode mineur

neur diffère encore plus de celle des Grecs que dans le mode majeur, puifqu'il fe trouve dans celle-là un *fa* ✲ qui n'eft point, & qui ne doit point être dans celle-ci.

La *gamme* du mode majeur en defcendant, eft la même qu'en montant, & nous avons vu au mot *Echelle*, qu'elle eft alors la baffe fondamentale de cette *gamme*; on peut encore lui donner celle-ci :

ut fol re fol ut fa ut fol ut,

qui eft la même (renverfée) que la baffe fondamentale de la *gamme* en montant, & dans laquelle le fon *fol* de la *gamme* porte à la fois les deux fons *fol ut* de la baffe. Au moyen de cette baffe qui eft la même, foit que la *gamme* monte, foit qu'elle defcende, on peut expliquer un fait qui peut être difficile à expliquer autrement, pourquoi la *gamme* s'entonne auffi naturellement en defcendant qu'en montant?

La difficulté eft plus grande pour la *gamme* du mode mineur; car on fait que cette *gamme* n'eft pas la même en defcendant qu'en montant. La *gamme* de *la* mineur, par exemple, eft en montant, comme on l'a déjà vu :

la fi ut re mi fa ✲, *fol* ✲ *la*,

& cette *gamme* en defcendant eft :

la fol fa mi re ut fi la,

qui n'a plus ni *fol* ni *fa* ✲. La baffe fondamentale de cette *gamme* eft fort difficile à trouver; car le *fol* ne peut porter que *mi*, & le *fa* que *re* : or, deux fons *mi re*, immédiatement confécutifs, font exclus par les règles de la baffe fondamentale. (Voyez *Baffe fondamentale*, *Harmonie* & *Mode*.) M. Rameau détermine cette baffe en retranchant de l'échelle le fon *fol*, en cette forte :

la fa mi re ut fi la,

dont la baffe fondamentale eft :

la re la re la mi la.

C'eft ce qu'on peut dire de plus plaufible là-deffus, & c'eft auffi ce que nous avons dit d'après M. Rameau, dans nos *Elémens de Mufique*; mais on doit avouer que cette folution ne fatisfait pas pleinement, puifqu'il faut, ou ne point faire porter d'harmonie à *fol*, ou anéantir l'ordre diatonique de la *gamme*, deux partis dont chacun a fes inconvéniens. Cet aveu donnera lieu à une autre obfervation que nous avons quelque droit de faire, ayant eu l'honneur d'être du nombre des juges de M. Rameau dans l'Académie des fciences, & enfuite fes interprètes auprès du public; c'eft que cette compagnie n'a jamais prétendu approuver le fyftême de mufique de M. Rameau, comme renfermant une fcience démontrée (1), mais feulement comme un fyftême beaucoup mieux fondé, plus clair, plus fimple, mieux lié & plus étendu qu'aucun de ceux qui avoient précédé, mérite d'autant plus grand, qu'il eft le feul auquel on puiffe prétendre dans cette matière, où il ne paroît pas poffible de s'élever jufqu'à la démonftration. Tout le fyftème de M. Rameau eft appuyé fur la réfonnance du corps fonore; mais les conféquences qu'on tire de cette réfonnance n'ont point & ne fauroient avoir l'évidence des théorêmes d'Euclide; elles n'ont pas même toutes un égal degré de force & de liaifon avec l'expérience fondamentale. (Voyez *Harmonie*, *Note fenfible*, *Mode mineur*, *Septième*, &c.) Auffi M. Rameau dit-il très-bien, au fujet de la diffonnance qui eft une branche étendue de la mufique : « C'eft juftement parce que la diffonnance n'eft pas » naturelle à l'harmonie, quoique l'oreille l'adopte, » que pour fatisfaire la raifon fur ce point, *autant* » *qu'il eft poffible*, on ne fauroit trop multiplier les » rapports, les *analogies*, les *convenances*, les mé- » tamorphofes, s'il y en a » (1). D'où il s'enfuit qu'il ne range la théorie muficale que dans la claffe des probabilités. C'eft auffi uniquement comme un fyftème très-fupérieur aux autres, que nous avons expliqué cette théorie dans un ouvrage particulier, très-difpofés en même temps à recevoir tout ce qui pourra nous venir de bon d'ailleurs. (Voyez *Fondamental*.)

Sur les différences de la *gamme* des Grecs dans les genres diatonique, chromatique & enharmonique (voyez *Genre*).

(*M. d'Alembert*.)

(1) La *Démonftration des principes de l'harmonie*, par M. Rameau, ne portoit point ce titre quand elle a été préfentée à l'Académie, & n'a point auffi été annoncée fous ce titre dans le rapport qui en a été fait.

(1) Nous ne nous amuferons pas à relever les erreurs qui fe trouvent dans cet article, & notamment dans ceux où il renvoie. Nous ne dirons qu'un mot fur la phrafe que nous avons notée, parce qu'elle contient une forte d'aveu de la part de d'Alembert, que la *gamme* moderne eft dans deux tons différens, ce qui détruit entièrement le fyftême de Rameau qu'il a tant appuyé, par lequel il ne veut donner à cette *gamme* qu'une baffe fondamentale dans le même ton.

Au furplus, il n'eft pas vrai de dire qu'on ne peut facilement entonner trois tons de fuite, ni que cela vient de ce qu'on change de ton. 1°. La *gamme* naturelle offre bien plus de trois tons de fuite, puifqu'elle ne contient qu'un fémi-ton du *fi* à l'*ut*, qu'on n'a pas même trop raifon d'appeler ainfi, puifque ce n'eft pas la moitié d'un ton : *ut* à *re*, *re* à *mi*, *mi* à *fa*, *fa* à *fol*, *fol* à *la*, *la* à *fi*, &c.
10 11 11 12 12 13 13 14
font autant de tons que la voix entonne fans difficulté; il eft vrai que leurs rapports décroiffent arithmétiquement.

2°. Ce n'eft pas du changement de ton que vient la difficulté dans l'intonation des quatre notes *fa fol la fi*, mais de ce que l'on fupprime une des notes intermédiaires entre *fol* & *fi*, intervalle qui en contiendroit deux, indépendamment de ce que le *fa* d'où on part n'eft point dans un jufte rapport avec les autres.

GAMME, GAMM'UT ou GAMMA-UT. *Observations sur l'article de Rousseau.*

I. « Table ou échelle inventée par Guy Arétin. »

L'abbé Le Beuf, *Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'Histoire de France* (*Paris*, 1738, *tom. II*, *pag.* 104), prétend qu'on en trouve quelques indices préliminaires dans la Chronique de Corbie, à l'an *986*. *Vid. Annal. Bened. tom. IV*, *p. 36*. « Mais, ajoute ce savant, le religieux bénédictin n'en passe pas moins pour être inventeur des signes du chant par échelles & par clefs. »

Pour apprécier le mérite de cette invention, si exaltée jusqu'au seizième siècle, aujourd'hui si déprimée en France, il faudroit pouvoir la comparer avec les méthodes qui l'ont précédée. Je ne parle point du fond du systême; Guy n'avoit fait aucun changement à celui des Grecs : c'est pour le prouver qu'il avoit imaginé sa *Main harmonique*. Il s'agit seulement ici, 1°. de l'art de noter : or, sa méthode, avant les additions qu'y fit dans le quatorzième siècle Jean de Muris, n'étoit pas sensiblement préférable à celle de S. Grégoire; 2°. de l'art de solfier : or, la *solfication* des Grecs par quatre syllabes sans muances (voyez *Solfier*) étoit évidemment plus simple que la sienne. Celle de S. Grégoire (aussi sans muances) par les mêmes sept premières lettres de l'alphabet latin, qui lui servoient de notes (il y en avoit une huitième pour le *si b* de la seconde octave, en montant, lequel *si b*, chez les Grecs comme chez les Latins, ne s'employoit qu'accidentellement, voyez *Solfier*), étoit encore plus simple & plus naturelle que celle des Grecs; mais aucune de ces méthodes n'étoit en usage du tems de l'Arétin. Au contraire, dans les neuvième & dixième siècles, l'art de noter, & conséquemment de déchiffrer & de solfier, étoit si compliqué, si difficile, « qu'à moins, dit Bertrand, moine de Chartroux, dans un poëme sur la musique, que les sons ne fussent appris de mémoire, ils périssoient, parce qu'on ne pouvoit pas les écrire. » (Voyez Le Beuf, *dans l'ouvrage déjà cité*, *page 99*.)

II. « *Gamme*, table.... sur laquelle on apprend à nommer & à *entonner juste* les degrés de l'octave par les six notes de musique, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. »

On ne sait pas bien comment on apprenoit à entonner juste par les hexacordes, & Rousseau ne le voyoit pas lui-même, lorsqu'il disoit, art. *Solfier* : « Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la *gamme* de l'octave, les syllabes de cette *gamme* ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, *ni même des intervalles déterminés*. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un sémi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la *gamme*, &c. »

III. » La *gamme* a aussi été nommée *main harmonique*, parce que Guy employa d'abord la figure d'une main, sur les doigts de laquelle il rangea ses notes pour montrer les rapports de ses hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. »

C'étoit une invention véritablement puérile que cette application des clefs & des notes correspondantes sur chaque jointure des doigts de la main harmonique, ou main de musique. (Voyez *Main harmonique*.) Le rapport de la *gamme* au systême grec est bien plus simplement & sensiblement démontré dans la table suivante, tirée de Meibomius, *Euclide*, pag. 51, & de Mersenne, *Harmonie universelle*, in-12, pag. 227; car, retranchant de chaque hexacorde les syllabes UT & *re*, on a sept tétracordes, *mi fa sol la*, dont les cinq premières au grave représentent ceux du systême grec, & les deux plus aigus, ceux que l'Arétin y avoit ajoutés, comme on le voit dans le tableau suivant :

20		ton.	ce							*la*	
19	Fig. A.	ton.	dd						*la*	*ſol*	
18		ton.	cc						*ſol*	*fa*	demi-ton.
17		demi-ton.	bb, ♮♮						*fa*	*mi*	ton.
16	Nete hyperboleon.	ton.	aa					*la*	*mi*	*re*	
15	Hyperboleon diatonos.	ton.	g					*ſol*	*re*	UT	
14	Trite hyperboleon.	demi-ton.	f					*fa*	UT		
13		ton.	e				*la*	*mi*			Nete dieugmenon.
12	Nete ſynemmenon.	ton.	d			*la*	*ſol*	*re*			Diezeugm. diaton.
11	Synemmenon diatonos.	ton.	c			*ſol*	*fa*	UT			Trite Diezeugm. demi-ton.
10	Trite Synemmenon.	demi-ton.	b, ♮			*fa*	*mi*				Parameſe. ton.
9	Mese.	ton.	a		*la*	*mi*	*re*				
8	Meſon diatonos.	ton.	G		*ſol*	*re*	UT				
7	Parhypate meſon.	demi-ton.	F		*fa*	UT					
6	Hypate meſon.	ton.	E	*la*	*mi*						
5	Hypaton diatonos.	ton.	D	*ſol*	*re*						
4	Parhypate hypaton.	demi-ton.	C	*fa*	UT						
3	Hypate hypaton.	ton.	♮	*mi*							
2	Proſlambanomenos.	ton.	A	*re*							
1	Hypo-proſlambanomenos.		Γ	UT							

III. « Pour montrer les rapports de ſes hexacordes avec les cinq tétracordes des Grecs. »

Pourquoi Guy ſubſtitua-t-il ſon hexacorde au tétracorde grec ? Rouſſeau n'en donne aucune raiſon. Celles qu'en apporte le P. Merſenne, *Harmonie universelle*, page 228, ſont plus ſingulières que ſatisfaiſantes. « Les ſix notes dont il s'eſt ſervi pourroient, dit-il, repréſenter les ſix eſpèces de quarte qui viennent de la différente ſituation du ton majeur, du ton mineur & du demi-ton majeur. » Il n'y a que trois ſyſtèmes relativement à la poſition du tétracorde; celui des Ariſtoxéniens, qui faiſoient tous les tons majeurs, c'eſt-à-dire, de huit à neuf; celui des Pythagoriciens, rétabli par Ptolémée, qui formoient le tétracorde d'un demi ton majeur, d'un ton majeur & d'un ton mineur; enfin, celui de Didyme, qui plaçoit le ton mineur au grave du majeur. On ne peut pas adopter à la fois ces trois ſyſtèmes, puiſqu'ils ſont déduits de principes inconciliables, c'eſt-à-dire, l'un de la progreſſion triple, l'autre de la progreſſion harmonique, le dernier de la progreſſion arithmétique. Or, quel que ſoit celui de ces ſyſtèmes qu'ait ſuivi l'Arétin, il ne pouvoit obtenir que les trois eſpèces de quartes ſuivantes : *ut re mi fa*, *re mi fa ſol*, *mi fa ſol la* (voyez *le P. Merſenne lui-même*, *page* 230)..... « ou les ſix eſpèces d'octaves, dont chacune commence par l'une des ſix notes ſuſdites. » Le P. Merſenne lui-même en compte ſept à la page 231..... On pourroit auſſi dire que Guido a mis ſix notes, parce que le ſix eſt le premier nombre parfait, qui n'excède & n'eſt point ſurpaſſé de ſes parties; car 1, 2, 3, ſont ſix; & qui, étant multiplié à l'infini, laiſſe toujours 6 pour le dernier caractère, car il eſt nombre circulaire. » Le nombre 4 eſt bien plus parfait que

le nombre *6* (voyez *Quaternaire*), & cette qualité de nombre circulaire n'eſt point une qualité muſicale, ou du moins elle convient beaucoup moins à la ſixte qu'à l'octave; car en faiſant ſuccéder circulairement les ſons de la ſixte, on aura une ſuite de diſſonnances *fa* ✻, *re* ✻, *ſi* ✻, *ſol* ✻✻, &c. : au lieu que l'octave donne toujours circulairement les mêmes ſons..... « Et parce que les ſix conſonnances qui ſe rencontrent en ce nombre ſont ſi naturelles, que la trompette & les flûtes, allant de leur ſon le plus grave à l'aigu, font néceſſairement ces conſonnances, ſelon leur ordre naturel, ſans qu'il ſoit poſſible de modérer tellement le vent, qu'on faſſe d'autres intervalles. » Mais l'hexacorde de Guy ne repréſente pas les ſix premiers harmoniques de la trompette, 1, 2, 3, 4, 5, 6; puiſque les rapports de l'hexacorde ſont 8, 9, 10, $\frac{32}{3}$, 12, $\frac{40}{3}$, & qu'ils étoient encore plus compliqués dans la *gamme* de Guy, dans laquelle tous les tons étoient majeurs, c'eſt-à-dire, de 8 à 9..... « Semblablement on peut dire que les ſix notes repréſentent les ſix modes *authentiques* ou *principaux*, & les ſix collatéraux. » Six & ſix font douze, & il n'y a que ſix ſons dans l'hexacorde. D'ailleurs, ces douze modes ſont contenus dans l'octave diatonique, & non pas dans l'hexacorde..... » ou les ſix eſpèces de voix, à ſavoir, l'*uniſſonne*, l'*équiſonne*, la *conſonnante*, l'*harmonieuſe*, la *diſſonnante*, & celle qui n'eſt pas propre à la muſique, que les Grecs appeloient *Ecmele*. Je laiſſe pluſieurs choſes qui ſont au nombre de ſix, qu'on pourroit rapporter à la louange des ſix notes, comme ſont les ſix eſpèces de mouvemens naturels, à ſavoir, la *génération*, la *corruption*, l'*augmentation*, la *diminution*, l'*altération* & le *mouvement local* : les ſix différentes ſituations, qui ſont, en haut, en bas, à droite, à gauche, devant & derrière; les ſix ſurfaces du cube; les ſix rayons ou demi-diamètres, qui diviſent la circonférence en ſix parties égales; les ſix eſpèces de propoſition de qui la logique ſe ſert; à ſavoir, la vraie, la fauſſe, la poſſible, l'impoſſible, la néceſſaire & la contingente. Je veux encore montrer que toutes les eſpèces de conſonnances ſont en *la main de muſique*, afin qu'on puiſſe..... »

Ta ta ta ta. Voilà bien inſtruire une affaire.
Il dit fort poſément ce dont on n'a que faire,
Et court le grand galop quand il eſt à ſon fait.

Au reſte, le P. Merſenne n'a pas beaucoup plus mal raiſonné ſur la muſique, que les théoriciens qui l'ont précédé; & ſon jargon, ſon amphigouri eſt à très peu près celui du judicieux Ariſtides, du ſavant Nichomaque, du *divin* Platon. (Voyez *Grèce*, *Nombres*, *Quaternaire*.) Laiſſons les gravement déraiſonner, & revenons ſérieuſement à l'hexacorde. Quelle raiſon, encore une fois, eut l'Arétin de le ſubſtituer à un ſyſtême auſſi ſimple, auſſi ancien que le tétracorde ? C'eſt qu'il s'apperçut que tous les tétracordes du grand ſyſtême grec, à l'exception de celui des hypates, avoient chacun, au grave du demi-ton, deux tons immédiatement conſécutifs (voyez *la figure* A); d'où il il conclut que le ſyſtême immuable des Grecs pouvoit être regardé comme réellement compoſé de cinq hexacordes; que par conſéquent, au lieu d'employer la même ſyllabe de ſolfication de quarte en quarte, on pouvoit ne l'employer que de ſixte en ſixte; que d'ailleurs une formule de chant, qui ne ſe reproduit que de ſix en ſix notes, engendre une mélodie moins uniforme, moins ennuyeuſe que celle qui recommence de quatre en quatre.

Guy ne ſavoit pas que le tétracorde *ſi ut re mi* eſt un des produits les plus naturels de la plus ſimple baſſe fondamentale du genre diatonique. (Voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV.) Il ne ſavoit pas que le tétracorde étoit la clef du ſacré Quaternaire, & réciproquement. (Voyez *Quaternaire*) Eſt-il étonnant qu'il l'ignorât, puiſque Platon lui-même, malgré ſes dépenſes, ſes voyages, ſes méditations & ſes entretiens avec un célèbre Pythagoricien, ne put parvenir à l'intelligence de ces nombres myſtérieux? Et quand l'Arétin eût été à cet égard plus pénétrant ou plus heureux que Platon, il eût toujours été autoriſé à faire ces changemens, pour les raiſons qu'on vient de voir.

D'ailleurs, le chant *ſi ut re mi*, 15, 16, 18, 20, eſt ſimple & naturel, cela eſt vrai : le chant *ut re mi fa ſol*, 8, 9, 10, 11, 12 (car ce ſont là ſes véritables rapports), l'eſt-il moins? Le chant *ſi ut re mi* eſt le produit des quatre ſons fondamentaux, *ut ut ſol ut*, 1, 2, 3, 4. Le chant *ut re mi fa ſol* eſt le produit du premier de ces mêmes ſons. Enfin, j'ai fait voir, à l'article *Echelle*, que les Grecs eux-mêmes avoient abandonné le tétracorde pour l'octacorde, quoiqu'ils continuaſſent toujours à ſolfier par leurs quatre anciennes ſyllabes, *té*, *tà*, *tê*, *tô*. Or, Guy n'ayant rien changé à l'ancienne diſpoſition des tons & des demi-tons, on étoit toujours libre, dans ſon ſyſtême, de chanter par quarte ou par octave. Mais, il faut en convenir, ſes muances, dont la ſolfication grecque étoit exempte, paroiſſent effacer tous les avantages de ſon ſyſtême.

IV. « Cette *main* a été en uſage pour apprendre à nommer les notes, juſqu'à l'invention du *ſi*, qui a aboli chez nous les muances, & par conſéquent la *main* harmonique qui ſert à les expliquer. »

Ce ne fut pas l'invention du *ſi*, mais celle du *za* ou *ſa*, qui fit ceſſer l'uſage des muances. Ne muançoit-on pas dans la *gamme* du *ſi*, puiſqu'on étoit forcé de paſſer du rang de bémol à celui de béquarre, ou réciproquement, lorſque le chant paſſoit du mode de *fa* à celui d'*ut*, ou de celui d'*ut* à celui de *fa* ? Mais auſſitôt que le *za* fut adopté au nombre des ſyllabes de la *ſolfication*, on abandonna totalement la colonne ou le rang de bémol, & l'on ſolfia dans le ſeul rang de béquarre, *fa ſol la ſi* ou *fa ſol la za*, ſuivant que le *ſi* étoit béquarre ou bémol, à la clef ou accidentellement.

V. « Guy ayant, selon l'opinion commune, ajouté au diagramme des Grecs un tétracorde à l'aigu..... »

Il en avoit ajouté deux; car chaque hexacorde de Guy représentoit, comme on l'a vu ci-dessus, un des tétracordes grecs. Or, le systême immuable des Grecs ne contenoit que cinq tétracordes; savoir, des hypates, des meses, des conjointes, des disjointes & des aiguës. Le systême de Guy contenoit sept hexacordes. (Voyez *fig.* A.) Donc Guy avoit ajouté deux tétracordes au systême immuable des Grecs. En effet, sa dix-septième corde étoit variable comme la dixième, c'est-à-dire, qu'elle étoit tantôt bémol, tantôt béquarre; ce qui ne pouvoit se faire sans le secours de ces deux hexacordes.

VI. « Ou plutôt, selon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce diagramme dans son ancienne étendue..... »

Meibomius dit positivement le contraire. Guy est bien loin d'avoir augmenté l'étendue du systême grec; il s'en faut même un intervalle assez considérable qu'il ne l'ait atteint, ce qui devient plus clair que le jour, à la seule inspection de mes tables; car le son le plus aigu du systême grec, la note hyperboléon de l'hyperlydien, le plus aigu de tous les modes, fait avec la proslambanomène de l'hypo-dorien, qui en est le plus grave, un intervalle de trois octaves & un ton; de sorte que le systême grec surpasse d'une quarte toute entière celui de l'Arétin. » *Euclide*, page 50. (Voyez aussi la *Préface générale de Meibom.*, page 14.) Et notez que Meibomius suppose, 1°. que le systême de Guy commençoit au grave à un ton au-dessous de la proslambanomène du mode hypo-dorien, tandis qu'il commençoit réellement à une tierce mineure au-dessus (voyez mon article *G. re sol*); 2°. que la corde ω n'étoit qu'à un ton au-dessous de la même proslambanomène, tandis qu'elle en étoit distante d'une quarte (voyez *ibidem*), d'où il s'ensuit que l'hypo-proslambanomène de Guy étoit plus aiguë d'une sixte que la corde ω, & sa vingtième corde plus grave d'un ton que la note hyperboléon du mode hyperlydien; & par conséquent le systême de Guy étoit moins étendu d'une septième, que le diagramme général des Grecs.

D'où peut donc provenir une erreur aussi palpable de la part de Rousseau? Probablement de ce passage de Meibomius (*Aristides-Quintil.* page 240) mal entendu. « *Hinc perspicitur cur Guido Aretinus, qui exceptis notis, nihil præter veterum autoritatem immutavit, literam* Γ *infrà* A *assumpserit.* » Sans doute Guy n'avoit rien changé au fond du systême, c'est-à-dire, à la disposition relative des tons & des demi-tons; mais il avoit changé quelque chose à l'étendue du systême parfait, puisqu'il l'avoit porté de deux octaves à deux octaves & une sixte.

Ces musiciens, dont parle Meibomius dans sa *Préface générale*, page 14; dans son *Euclide*, page 50; & dans son *Aristides-Quintilien*, page 240; ces musiciens, qui vouloient que le systême de Guy eût plus d'étendue que celui des Grecs, confondoient les mots *systême* & *diagramme*. Le grand systême, ou la *gamme* des Grecs, qui s'étendoit, dans chaque mode & dans chaque genre, de la proslambanomène à la note hyperboléon, étoit de deux octaves. Leur diagramme général ou clavier, lequel contenoit tous les quarts de ton de leurs quinze modes, étoit de trois octaves & un ton; mais la *gamme* & le clavier de Guy avoient absolument la même étendue. Les douze modes de musique usités jusqu'au commencement du dix-septième siècle ne ressembloient alors ni aux quinze modes grecs, ni aux nôtres: c'étoient différentes combinaisons de la même octave, distinguées, comme les tons de l'église, en *authentes* & en *plagales*, & toutes renfermées dans l'étendue de deux octaves. (Voyez *Mersenne*, page 262.) Guy ajouta une quinte au-dessus de ces deux octaves; ce qui lui donna sept hexacordes au lieu de cinq. Mersenne dit que ce fut afin que chaque clef eût un hexacorde. Meibomius, *Préface générale*, page 15, prétend qu'il a suivi en cela l'autorité d'Aristoxène, qui donne à la voix humaine l'étendue d'une double octave & d'une quarte, ou d'une quinte (voyez *Aristoxène*, page 20): tout cela est possible. Quoi qu'il en soit, le systême de Guy étoit évidemment plus étendu que celui des Grecs; mais le diagramme général, le grand clavier des Grecs, étoit plus étendu que celui de Guy.

VII. « Il appela cette corde *hypo-proslambanomène.* »

Fut-ce, comme le prétend Meibomius, *Préface*, page 14, pour représenter la corde ω du diagramme général des Grecs, que Guy ajouta cette corde au-dessous de sa corde A? Non. Parce qu'il est faux, 1°. que sa corde A répondit à la proslambanomène du mode hypo-dorien (voyez mon article G *re sol*); 2°. que la corde ω ne fût qu'à un ton de cette proslambanomène: elle en étoit à une quarte (voyez *ibidem*); 3°. que cette corde ω eût jamais été employée dans le systême grec (voyez *ibidem*). Mais pourquoi chercher si loin de soi, ce qui saute aux yeux? (Voyez la *figure* A.) N'est-il pas évident que sans cette corde Γ, le premier hexacorde n'eût pas été complet? Donc, Guy ne l'avoit ajoutée que pour le compléter, comme on en ajouta dans la suite une nouvelle au-dessous du Γ, quand on voulut bémoliser sa troisième corde, c'est-à-dire, celle qui, dans la figure A, répond à l'hypate des hypates.

VIII. « Cette *gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt cordes ou notes. »

Le systême de Guy étoit composé de vingt-deux sons, le clavier de son épinette de vingt-deux touches, y compris deux touches brisées: son systême avoit donc réellement vingt-deux cordes; mais son diagramme n'avoit que vingt notes.

IX. « Les difficultés de cette méthode ont fait

faire, en divers temps, pluſieurs changemens à la *gamme*. »

D'abord on ſe ſervit de la main harmonique pour apprendre à muancer. La figure A eût été beaucoup plus commode; mais les hommes ne veulent rien perdre de leur invention : *Nil rectum niſi quod placuit ſibi ducunt*. On s'apperçut enſuite que le ſyſtême de Guy renfermoit deux ſyſtêmes abſolument ſemblables; ce que nous appelons aujourd'hui le mode d'*ut* & le mode de *fa ;* que ces deux modes ou ſyſtêmes avoient ſix cordes communes. On diviſa donc les hexacordes en trois rangs; l'un, de ceux qui, avec le ſigne ♮, repréſentoient le mode d'*ut ;* le ſecond, de ceux qui, avec le ſigne 6 ou ♭, repréſentoient le mode de *fa ;* & le troiſième, des ſons communs. L'ordre le plus naturel, c'étoit celui qui démontroit l'analogie des hexacordes avec les tétracordes grecs; c'étoit celui de la main harmonique; c'étoit celui de la figure A. Mais après la diſtinction des trois colonnes, le rang de *bémol* devoit paſſer le premier, parce que *fa* eſt générateur d'*ut ;* celui de béquarre le troiſième; pour celui de nature, il étoit naturel qu'il tînt le milieu : cependant cet ordre n'a pas toujours été obſervé.

GAMME DE GUY.

Fig. B.

		bémol.	nature	béquarre.
20	e e			*la*
19	d d	*la*		*ſol*
18	c c	*ſol*		*fa*
17	b b, ♮♮	*fa*		*mi*
16	a a	*mi*	*la*	*re*
15	g	*re*	*ſol*	*ut*
14	f	*ut*	*fa*	
13	e		*mi*	*la*
12	d	*la*	*re*	*ſol*
11	c	*ſol*	*ut*	*fa*
10	b, ♮	*fa*		*mi*
9	a	*mi*	*la*	*re*
8	G	*re*	*ſol*	*ut*
7	F	*ut*	*fa*	
6	E		*mi*	*la*
5	D		*re*	*ſol*
4	C		*ut*	*fa*
3	B			*mi*
2	A			*re*
1	Γ			*ut*

GAMME DU *ſi*.

Fig. D.

		bémol.	béquarre,
15	ff	*ut*	*fa*
14	e	*ſi*	*mi*
13	d	*la*	*re*
12	c	*ſol*	*ut*
11	b	*fa*	*ſi*
10	a	*mi*	*la*
9	g	*re*	*ſol*
8	f	*ut*	*fa*
7	E	*ſi*	*mi*
6	D	*la*	*re*
5	C	*ſol*	*ut*
4	B	*fa*	*ſi*
3	A	*mi*	*la*
2	G	*re*	*ſol*
1	F	*ut*	*fa*

X. « La *gamme* françoiſe, autrement dite *gamme* du *ſi*, lève l'embarras de toutes ces tranſitions. »

1°. Non pas de toutes; car il falloit néceſſairement paſſer dans cette *gamme* d'un rang à l'autre, ſuivant que la quatrième ou la onzième corde, figure D, devenoit béquarre ou bémol; ce qui n'étoit pas toujours régulièrement indiqué, ſurtout dans le plain-chant; car on trouve encore dans le romain beaucoup de chants dans leſquels le ſigne du bémol n'eſt point marqué; de ſorte que c'eſt l'impreſſion plus ou moins forte du mode de *fa*, qui indique ſeule les cas où l'on doit faire le *ſi* bémol ou béquarre.

2°. Il y a eu deux *gammes* du *ſi :* la première, figure D, qui repréſentoit la *gamme* du plain-chant pour les égliſes, où toutes les dominantes n'étoient pas ſur le même ton; la ſeconde, dont Rouſſeau a donné la figure, & qui ſervoit dans les égliſes, dont toutes les dominantes étoient ſur la même corde. C'eſt probablement cette différence de ton dans les dominantes des tons de l'égliſe, qui avoit auſſi fait abréger & réduire à une octave la *gamme* de Guy. (Voyez *Merſenne*, page 210-211; voyez auſſi les articles *Modes*, *Tropes*, *Tons de l'égliſe*.) (*M. l'abbé Feytou.*)

L'impression de ce Dictionnaire fut interrompue à cette feuille en 1791; on la reprend vers la fin de 1813. Les deux feuilles précédentes, Nnnn et Oooo, avoient même été composées; on n'en a retrouvé que les épreuves, sur lesquelles on a refait en entier la composition.

M. Ginguené, membre de l'Institut, le seul des anciens collaborateurs qui survive, s'est chargé de la rédaction générale, et continuera de fournir les articles historiques et les articles de goût, ou qui concernent la philosophie de l'art.

M. de Momigny, auteur d'un ouvrage intitulé : *Cours complet d'harmonie et de composition*, etc. (Paris 1806, 3 vol. in-8°.) remplace, dans la partie théorique, feu M. l'abbé Feytou. Sa théorie n'étant pas entièrement conforme à celle de ce savant, il s'engage à rectifier, dans tous les articles auxquels M. l'abbé Feytou avoit renvoyé dans les siens, les inexactitudes qu'il y trouve. Quant au fond même des principes, voici sa déclaration formelle.

« Invité à prendre la plume à la place de M. l'abbé Feytou, je rends sincèrement » hommage à la sagacité de son esprit et à ses connoissances variées; mais en faisant » connoître, à l'article *Système*, tout ce que le sien a de grand et de hardi, je démontrerai qu'il n'est cependant que l'hypothèse brillante déjà présentée par l'abbé Jamard, » et l'une de ces fausses routes qui font quelquefois trouver la vraie. » De Momigny.

M. Roquefort, connu dans les lettres par son *Vocabulaire de la langue romane*, et qui n'a pas moins de connoissances en musique que dans notre ancienne littérature, s'est engagé à fournir les articles des instrumens de musique anciens et modernes, et plusieurs articles de théorie et de pratique.

On n'a retrouvé des manuscrits de M. l'abbé Feytou que l'article Grecs (*musique des anciens*), qui sera imprimé à sa place.

Plusieurs articles de M. Framery ont été conservés et seront employés dans la suite avec l'intérêt que l'on doit à sa mémoire.

Le second volume sera mis sous presse aussitôt après la publication de cette seconde partie du premier.

Gamme diatonique *de la mélodie*. Cette *gamme* ou systême mélodique est en ut, mode majeur, UT *si la* sol : *sol la si* UT : : UT *re mi* fa : fa *mi re* UT.

C'est là le tableau le plus élémentaire, le plus naturel & le seul parfaitement ordonné des sept cordes diatoniques disposées mélodiquement. Aucun arrangement possible des sept notes, considérées comme type de la mélodie, n'est aussi régulier que celui-ci, donc il est la vraie *gamme*; c'est ce qu'il faut démontrer.

L'octacorde ou *gamme* vulgaire, ut *re mi fa sol la si ut*, contient, il est vrai, les deux mêmes tétracordes que la vraie *gamme*; mais il faut observer que c'est dans un ordre renversé.

Qu'importe, dira-t-on, l'ordre dans lequel ils y sont placés? Cela est, en principe, de la plus grande importance. La *gamme* est la clef de la théorie; si le désordre y règne, elle devient la source d'une foule d'idées fausses, dont on a bien de la peine à se défaire, pour peu qu'on tienne à ses préjugés.

Donner, comme on fait, l'octacorde ut *re mi fa sol la si ut* pour principe, pour type de la mélodie, c'est méconnoître, & la nature & le raisonnement. En effet, quand je demande que l'on m'offre le tableau des sept cordes diatoniques, on ne doit pas m'en présenter huit. — Mais la huitième n'est que la répétition de la première à l'octave au dessus. — Retranchez donc cette octave. Mais si on la retranche, on mettra à nu le faux tétracorde *fa sol la si*, par lequel finiroit alors l'heptacorde *ut re mi fa sol la si*, & c'est précisément pour éviter ce défaut capital que nous avons ajouté l'octave. — Donc vous avez mal choisi votre heptacorde. L'octacorde ut *re mi fa sol la si ut* n'est autre chose que le remplissage mélodique de l'octave ou de l'accord parfait ut *mi sol ut*, 8, 10, 12, 16.

Ce n'est pas là le type, le vrai systême musical; mais l'inversion, le renversement de ce type. Une chose très-digne de l'attention du philosophe, c'est qu'à un certain égard la nature en a usé dans la formation de la *gamme* comme dans l'organisation de la figure de l'homme & des animaux, qui sont généralement composés de deux moitiés semblables, le côté gauche & le côté droit, & dont les parties du milieu, comme le nez, le front & toutes les parties mé-

diaires, appartiennent, par moitié, à chacun des deux côtés, & se forment par la réunion même de ces deux côtés.

C'est ainsi que dans les deux tétracordes conjoints SOL *la si* UT : UT *re mi* FA, l'UT, qui est la partie médiaire, appartient à l'un & à l'autre tétracorde, les unit, les conjoint, & par ce moyen naturel en fait un ensemble, un seul tout dont il est le centre, le roi, la note principale, la tonique, la note d'après laquelle les six autres s'ordonnent & prennent rang.

Dans UT *re mi fa sol la si ut*, au contraire, on a assemblé les deux tétracordes par le côté extérieur, & mis en dedans ce qui doit être en dehors; & voilà pourquoi les deux extrémités opposées *fa* & *sol* s'y touchant, s'y heurtent & s'y repoussent. Les trois notes principales du ton étant la tonique, la dominante & la sous-dominante, les trois notes UT *sol* & *fa* doivent naturellement occuper les trois points cardinaux, les trois places marquantes dans la vraie *gamme*; & la tonique étant la principale des principales, y doit nécessairement occuper le centre. C'est en effet ce qui arrive dans la *gamme* de la nature SOL *la si* UT *re mi* FA, où l'UT est au milieu, le *sol* à la quarte au-dessous, le *fa* à la quarte au-dessus.

C'étoient probablement ces trois notes principales qu'indiquoit la lyre de Mercure, qui n'avoit que trois cordes, & n'en devoit pas avoir un plus grand nombre, puisqu'elle étoit destinée à représenter les trois points cardinaux de l'heptacorde, le commencement, le milieu & la fin, ou, en d'autres termes, la corde la plus grave, la centrale & la plus aiguë. ═ Cela est également vrai, quel que soit l'heptacorde que les Egyptiens ou les Grecs aient eu pour type de leur systême; car tout heptacorde peut être désigné par trois cordes, comme une ligne droite par deux points.

La lyre la plus ancienne & la plus essentiellement prototype, n'a donc dû être, & n'a été en effet, selon Diodore de Sicile, & selon la raison surtout, qu'à trois cordes, parce que le systême diatonique primitif, & le plus fondamental, est un heptacorde & non un octacorde. Ce dernier systême est évidemment secondaire, & n'est que le renversement du premier, ce qui se fait en mettant à l'aigu le tétracorde qui est naturellement au grave dans la vraie *gamme*.

Il n'est point douteux qu'il n'y a dans la musique que sept cordes diatoniques; il ne l'est pas non plus que le tableau destiné à les représenter n'en doit offrir que sept; c'est donc l'heptacorde ou le *sept-cordes* qui doit en être le type, & non l'octacorde. Mais quel est l'heptacorde qui doit avoir la préférence? C'est sans doute celui qui offre chaque chose à sa place, celui qui présente les notes dans le rang que la nature, l'oreille & le jugement leur assignent. Or, cet heptacorde est, sans contredit, SOL *la si* UT *re mi* FA.

Examinons maintenant tous les autres heptacordes, afin de les apprécier à leur juste valeur, & commençons par celui qui servoit de base au systême des Grecs.

Cet heptacorde ou cette *gamme* étoit *si ut re mi fa sol la*.

Voilà bien deux tétracordes réguliers *si ut re mi* : *mi fa sol la*. Mais pourquoi *mi* est-il au centre? Pourquoi *si* & *la* aux extrémités? *Si mi la* ne sont pas les trois points de repos, les trois lieux des cadences, les trois cordes principales du ton d'UT, mode majeur; à quels titres sont-ils donc aux trois places marquantes de cette *gamme*? Si le systême des Grecs eût été harmonique, on pourroit dire qu'ils ont ainsi disposé leur heptacorde fondamental pour faire précéder & suivre chacune des trois notes de l'accord parfait de la tonique UT MI SOL, d'une corde qui l'appelle : *si* UT *re* MI *fa* SOL *la*; ce qui pourroit être l'abrégé de *si* UT *re* UT, *re* MI *fa* MI *fa* SOL *la* SOL *fa* MI *re* UT, ou en prenant ces notes en descendant *la* SOL *fa* MI *re* UT *si* UT, ou les deux accords *si re fa la* & SOL MI UT; mais il est de toute évidence que le systême des Grecs fut toujours tétracordal, & par conséquent mélodique. Ainsi donc, voir dans leurs tétracordes un systême d'accords ou d'harmonie, c'est y voir ce qu'eux-mêmes n'y ont jamais vu, & leur prêter des intentions qu'ils n'ont point eues ni pu avoir.

Pour se convaincre que les Grecs n'ont jamais eu de systême harmonique, il suffit de jeter un coup d'œil éclairé sur leurs modes. Que présentent, en effet, ces modes? La combinaison des sept notes *si mi la re sol ut fa*, indiquant par leur premier & leur quatrième terme, les tétracordes conjoints *si ut re mi*, *mi fa sol la*, *la si ut re*, *re mi fa sol*, *sol la si ut*, *ut re mi fa*, accouplés deux à deux pour former les heptacordes ou *sept-cordes*.

1 *Si ut ré mi* : *mi fa sol la*.
2 *mi fa sol la* : *la si ut re*.
3 *la si ut re* : *re mi fa sol*.
4 *re mi fa sol* : *sol la si ut*.
5 *sol la si ut* : *ut re mi fa*.

Ce n'est donc point, comme l'a dit mal-à-propos Betzmerieder (avec la plume de Diderot), pour former les deux accords *si re fa la* & *ut mi sol*, l'un appelant, l'autre appelé, que les Grecs avoient pour

pour heptacorde fondamental *si ut re mi fa sol la* ; mais les tétracordes *si ut re mi*, *mi fa sol la* étant les deux premiers de la série représentée en abrégé par *si mi la re sol ut fa*, il falloit bien de toute nécessité que cet heptacorde fût l'initial, le premier de leur système. Qui les avoit engagés à adopter, de préférence à toute autre, cette série *si mi la re sol ut fa?* — La nature. — Comment cela ? — En leur donnant, comme à tous les hommes bien organisés, de la répugnance pour le faux tétracorde *fa sol la si*; tétracorde qui précéderoit le premier de cette série, & qui viendroit à la suite du sixième, s'ils n'avoient été forcés par une sorte d'instinct, par le vrai sentiment musical, à rejeter ce faux tétracorde, & à s'arrêter après six tétracordes.

Le système tétracordal diatonique des Anciens étoit donc aussi parfait qu'il pouvoit l'etre, puisqu'il avoit pour limites, tant au grave qu'à l'aigu, *la borne naturelle* des trois tons pleins consécutifs *fa sol la si*, le seul de tous les tétracordes diatoniques que repousse notre oreille.

Exemple du système des Anciens, composé de six tétracordes justes, formant cinq heptacordes ; précédé & suivi du tétracorde faux, fa sol la si.

Hors du système.	1^er. heptacorde.
Fa sol la si.	*Si ut re mi : mi fa sol la.*
2^e.	3^e.
Mi fa sol la : la si ut re.	*La si ut re : re mi fa sol.*
4^e.	5^e.
Re mi fa sol : sol la si ut.	*Sol la si ut : ut re mi fa.*
Hors du système.	
Fa sol la si.	

Quand les Grecs ou les Egyptiens voulurent augmenter le nombre de leurs modes, que firent-ils ? Ils disjoignirent les tétracordes de chaque heptacorde, en plaçant au grave celui qui étoit à l'aigu ; & du renversement de leurs cinq heptacordes, ils formèrent ainsi cinq octacordes.

Le premier heptacorde,	*si ut re mi : mi fa sol la*,	devint l'octacorde	*mi fa sol la : si ut re mi.*
Le second	*mi fa sol la : la si ut re*,	....	*la si ut re : mi fa sol la.*
Le troisième	*la si ut re : re mi fa sol*,	....	*re mi fa sol : la si ut re.*
Le quatrième	*re mi fa sol : sol la si ut*,	....	*sol la si ut : re mi fa sol.*
Le cinquième	*sol la si ut : ut re mi fa*,	....	*ut re mi fa : sol la si ut.*

Voilà donc les Grecs pourvus de dix *manières* ou *modes* de disposer les sept cordes diatoniques ; cinq par les tétracordes conjoints, & cinq par les tétracordes disjoints.

On ne pouvoit augmenter le nombre de ces cordes sans employer le faux tétracorde *fa sol la si*, & on s'y décida, du moins théoriquement, & on eut alors quatre autres combinaisons ; savoir : les deux heptacordes FA SOL LA SI : *si ut re mi*, & *ut re mi fa* : FA SOL LA SI, & par renversement les deux octacordes *si ut re mi* : FA SOL LA SI, & FA SOL LA SI : *ut re mi fa* ; ce qui porta le nombre des modes à quatorze. Ceux qui étoient formés par les sept heptacordes furent appelés authentiques ou authentes, les principaux enfin ; & ceux qui étoient fournis par les octacordes furent nommés plagaux, secondaires ou renversés.

Il y a une observation importante à faire ici ; c'est que les modernes, qui sont naturellement disposés, par la *gamme ut re mi fa sol la si ut*, à penser que le système le plus simple & le plus fondamental est un octacorde, sont persuadés aussi que les modes authentiques sont les octacordes, & les plagaux les heptacordes. C'est ainsi du moins qu'on le répète de livre en livre & de bouche en bouche depuis plusieurs siècles. Cependant si on réfléchissoit à la signification du mot proslambanomène, on renonceroit sans doute à une opinion si évidemment fausse. *Proslambanomenos* est la corde surnuméraire *la*, ajoutée au grave de l'heptacorde *si ut re mi fa sol la*. Or, si cette corde eût été comprise dans le système, on ne l'eût pas nommée surnuméraire, & dépassant le nombre ; donc l'heptacorde étoit le système fondamental ; donc les modes authentiques sont les modes formés par les heptacordes ; les renversés ou plagaux, ceux qui le sont par les octacordes.

Veut-on savoir maintenant pour quelle raison Guy d'Arezzo a ajouté une corde au-dessous de la surnuméraire, au-dessous de la proslambanomène? C'est qu'il a senti que l'on pouvoit encore placer cette corde diatonique au-dessous de ce *la*, sans introduire dans le système le faux tétracorde *fa sol la si*. En effet, ces trois tons pleins consécutifs ne se trouvent pas dans la série *sol la si ut re mi fa sol la*, système dans lequel il faut voir la série des six tétracordes justes *sol la si ut*, *la si ut re*, *si ut re mi*, *ut re mi fa*, *re mi fa sol*, *mi fa sol la*.

Pourquoi n'a-t-on plus rien ajouté à ce système, ni au grave ni à l'aigu ? C'est qu'il n'y avoit plus rien à y placer ; car il ne restoit plus à employer que le septième tétracorde *fa sol la si*, prohibé dans le système mélodique ; tétracorde qui sert de limites naturelles au vrai système, en l'arrêtant, tant au grave qu'à l'aigu, par le nœud antimélodique du triton.

EXEMPLE.

7	1	2	3	4	5	6	7
Fa sol la si,	*sol la si ut*,	*la si ut re*,	*si ut re mi*,	*ut re mi fa*,	*re mi fa sol*,	*mi fa sol la*,	*fa sol la si.*

Ce qu'on écrit par abréviation.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Fa = *sol la si ut re mi fa sol la* = *si.*

Le nonocorde *sol la si ut re mi fa sol la* est ce que j'ai appelé *voie-mélodique.* (Voyez mon *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, 3 vol. in-8°.)

C'est là, en effet, le chemin le plus long de la mélodie, la série la plus étendue que l'on puisse parcourir sans faire entendre les trois tons pleins consécutifs *fa sol la si* ou *si la sol fa.*

N. B. On peut répéter cette série à l'octave au-dessus ou au-dessous, sans introduire pour elle les trois tons pleins, mais il faut ponctuer comme il suit :

En montant :

Sol la si ut re mi fa sol la, si ut re mi fa sol la, si ut re mi fa sol la.

En descendant :

La sol fa mi re ut si la sol, fa mi re ut si la sol, fa mi re ut si la sol.

Nous sommes fondés à penser avec *Meibomius*, qu'en ajoutant l'hypo-proslambanomenos, *Guido* n'a fait que rendre au système mélodique sa véritable étendue, & qu'il n'est pas plus l'inventeur de cette corde que d'aucune des sept autres. L'homme, soumis par son organisation au systême musical qu'il a plu à la nature de lui donner, ne peut pas plus se créer un systême de *sons* qu'un systême d'*odeurs*.

S'il y a toujours eu sept cordes diatoniques, & toujours les mêmes, pourquoi ne solfioit-on, chez les Grecs, qu'avec les quatre syllabes *te ta thè tho*, & même chez les modernes, qu'avec *mi fa sol la ?* C'est qu'on avoit compris que les deux tétracordes de l'heptacorde *si ut re mi fa sol la*, étant égaux entr'eux, *si ut re mi* étant égal à *mi fa sol la*, on pouvoit appliquer au second tétracorde les mêmes syllabes qu'au premier, par ce principe fondamental qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité.

Si la musique n'a point changé, on a donc enfreint cette règle, à présent qu'on solfie par *ut re mi fa sol la si ?* — La musique étant immuable, n'a point changé quant au fond ; mais les hommes, en se perfectionnant dans l'étude de cet art sublime & de cette science profonde, sont passés du systême purement mélodique des anciens peuples, au systême harmonique qui réunit les avantages du systême un & successif de la mélodie, au systême multiple & simultané de l'harmonie.

Il est bien certain que les Anciens sentoient parfaitement qu'il y a sept cordes diatoniques dans chaque *gamme ;* leurs modes, tant authentiques que plagaux, le prouvent incontestablement. Mais quoique le systême diatonique complet, représenté par l'heptacorde ou l'octacorde, ou en abrégé par la lyre de Mercure, fût pour eux, comme pour nous, composé de sept notes, ils n'en étoient pas moins fondés, d'après leurs vues mélodiques, à considérer le tétracorde comme un systême entier, mais *relatif* & non *absolu.* Le systême *absolu* se composant de deux systêmes relatifs, ou moitiés semblables, ne pouvoit donc être vu dans un seul tétracorde, qui n'est que l'une de ses moitiés.

C'est un tort réel que d'avoir abandonné les idées du systême tétracordal ; non-seulement il est la clef de la musique des Anciens & du plain-chant, mais il est d'un usage continuel dans notre musique harmonique elle-même, où presque tout marche & doit marcher par tétracorde ; tel, par exemple, que la position des bémols ou des dièses dans l'enchaînement des modulations, ou dans le passage d'un genre à un autre, dans les imitations, &c. &c.

Exemple par bémols.

Enchaînement des heptacordes. *Sol la si ut : ut re mi fa. Ut re mi fa : fa sol la si*♭. *Fa sol la si*♭ *: si*♭ *ut re mi*♭. *Si*♭ *ut re mi*♭ *: mi*♭ *fa sol la*♭. *Mi*♭ *fa sol la*♭ *: la*♭ *si*♭ *ut re*♭. *La*♭ *si*♭ *ut re*♭ *: re*♭ *mi*♭ *fa sol*♭. *Re*♭ *mi*♭ *fa sol*♭ *: sol*♭ *la*♭ *si*♭ *ut*♭.

Par dièses.

Fa mi re ut : ut si la sol. Ut si la sol : sol fa♯ *mi re. Sol fa*♯ *mi re : re ut*♯ *si la. Re ut*♯ *si la : la sol*♯ *fa*♯ *mi. La sol*♯ *fa*♯ *mi : mi re*♯ *ut*♯ *si. Mi re*♯ *ut*♯ *si : si la*♯ *sol*♯ *fa*♯. *Si la*♯ *sol*♯ *fa*♯ *: fa*♯ *mi*♯ *re*♯ *ut*♯. *Fa*♯ *mi*♯ *re*♯ *ut*♯ *: ut*♯ *si*♯ *la*♯ *sol*♯.

Ce qui prouve que la trace des tétracordes est en quelque sorte perdue, c'est que les modernes voient toujours des quintes où il faut voir des quartes, & des pentacordes où il faut voir des tétracordes. Ainsi, l'on dit que les dièses se posent de quinte en quinte, en montant, au lieu de dire de quarte en quarte en descendant. Cela revient au même, dira-t-on. Pas tout-à-fait ; car l'une de ces locutions rappelle l'idée du tétracorde qui explique pourquoi le nombre des dièses ou des bémols augmente à chacun de ceux qu'on ajoute après les six premiers, au lieu que l'autre détourne l'esprit, & éteint cette lumière qui nous guide dans la recherche des principes des Anciens,

& qui répand un jour utile sur la musique des modernes.

En voyant les Anciens pourvus de quatorze modes, on seroit tenté de nous croire des enfans déshérités, nous, qui n'en avons que deux, le majeur & le mineur; mais on cessera de nous plaindre quand on saura que leurs quatorze modes mélodiques sont renfermés dans notre seul mode majeur harmonique, & que nous avons de plus qu'eux deux modes dont ils étoient privés, du moins sous bien des rapports. Les quatorze modes anciens n'étant que les combinaisons des sept notes *ut re mi fa sol la si*, ou *si mi la re sol ut fa*, formant sept heptacordes & sept octacordes différens, & ces mêmes combinaisons entrant dans notre mode majeur harmonique, il est clair que nous avons de plus, dans ce seul mode, l'harmonie & les formes qu'elle imprime au mode.

Dans notre système harmonique, quand nous nous tenons dans la grande route de la modulation, nous n'avons que deux repos de périodes, un sur la tonique, & l'autre sur la dominante; & notre tonique est toujours *ut*, & notre dominante *sol*, si nous sommes en majeur, & que nous n'ayons ni bémols ni dièses à la clef. Les Anciens, au contraire, sans dièses ni bémols à la clef, avoient successivement pour tonique & pour dominante l'une des sept notes de la *gamme*, ce qui ne nous arrive à nous, que quand nous changeons de ton, en le transposant ou transportant sur d'autres cordes. Ces modes anciens ne sont pour nous que des lignes collatérales que nous ne suivons qu'en quittant la ligne directe, la grande route de notre mode harmonique. Ces sentiers obliques, où nous ne marchons qu'accidentellement, sont les lieux où nous allons chercher des nuances pour varier & enrichir la modulation.

Dans *si ut re mi fa sol la*, où nous voyons *ut* pour tonique & *sol* pour dominante, les Anciens voyoient *mi* & *si* comme formant ces deux notes principales.

Dans *la si ut re mi fa sol*, où nous ne voyons également qu'*ut* & *sol* pour tonique & dominante, ils regardoient *re* & *la* comme formant ces deux points cardinaux. Ainsi donc, ils avoient du mode d'autres idées que nous; & d'où vient cela? Nous l'avons déja dit : c'est qu'ayant un systême mélodique, ils n'avoient & ne pouvoient avoir que les idées & le sentiment qui naissent de ce systême. Quelles sont ces idées, quel est ce sentiment? C'est ce que nous développerons au mot *Mode*.

(*M. De Momigny.*)

GAMME ou *Type diatonique de l'harmonie.*

Ce type est en *ut*, mode majeur, *sol si re fa la : sol mi ut.*

Dans l'harmonie les degrés ne sont pas des secondes, comme dans la mélodie, mais des tierces majeures ou mineures; il y a donc un degré harmonique de *sol* à *si*, un second de *si* à *re*, un troisième de *re* à *fa*, & un quatrième de *fa* à *la*. Ainsi, en quatre degrés harmoniques, on se trouve avoir atteint le sommet du systême musical ou de la voie mélodique *sol la si ut re mi fa sol la*. Ces quatre degrés peuvent se faire entendre séparément ou à la fois, & former quatre tierces successives ou simultanées; c'est le *maximum* de l'harmonie que quatre tierces dans un seul & même accord, sans supposition ou superposition, & cela est naturel, puisqu'en quatre degrés harmoniques on se trouve au faîte du systême. Ces quatre notes sont aussi les seules, plus leurs octaves, qui se fassent bien entendre dans la résonnance du corps sonore; phénomène très-remarquable, invoqué diversement en preuve à l'égard du systême musical.

Il faut placer ici les notions nouvelles qui auroient trouvé leur place aux articles *Antécédent*, *Conséquent* & *Cadence*, si, à l'époque où ils ont paru, nous avions été chargés de leur rédaction; car ces notions sont nécessaires à l'intelligence de tout ce que nous avons à dire sur la *gamme* de l'harmonie, & nous ne pouvons différer à en donner connoissance sans nous ôter les moyens d'expliquer complétement le mécanisme de la langue musicale.

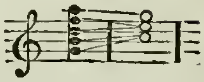
On sait qu'il est des cadences; mais ces cadences dont on veut parler, ce sont les chutes ou terminaisons de période. On ignore que le discours musical n'est d'un bout à l'autre qu'une suite de cadences plus ou moins heureusement enchaînées. Par analogie, nous avons appelé chacune de ces cadences *proposition musicale*. Ces propositions musicales sont composées chacune d'un antécédent & d'un conséquent, ou, en d'autres termes, d'un *levé* & d'un *frappé*. L'antécédent, ou *levé*, est le premier membre de la proposition; le *conséquent*, ou le *frappé*, en est le second membre.

Dans le type de l'harmonie *sol si re fa la : sol mi ut*, considéré comme une cadence harmonique, il y a deux accords *sol si re fa la* & *sol mi ut*; le premier est l'antécédent du second, & le second est le conséquent du premier; *sol si re fa la* est donc un *levé*, *sol mi ut* un *frappé*.

Comme le type de la mélodie est la succession élémentaire des deux tétracordes dont se composent le ton, & dont les notes cadencent entr'elles, de deux en deux, formant ainsi, à notre volonté, & même contre notre volonté, des levés & des frappés alternatifs, ainsi le type de l'harmonie est la cadence quintuple *sol si re fa la : sol mi ut.*

Les deux accords du type de l'harmonie doivent être envisagés dans chacune des notes qui les composent : l'antécédent *sol si re fa la* dans ses cinq notes, & *sol mi ut* dans ses trois *ut, mi sol*, qui répondent aux cinq antécédens. Il faut donc voir cinq parties ou individus différens dans *sol si re fa la*, dont chacun a son conséquent dans *sol mi ut*. Comment cela se peut-il? Le voici :

La a pour conséquent *sol*.
Fa a pour conséquent *mi*.
Re a pour conséquent *mi*.
Si a pour conséquent *ut*.
Sol a pour conséquent *ut*.



Antécédent conséquent.

Ainsi, le *mi* du conséquent sonne dans deux parties, ou sonne pour deux; il en est de même d'*ut*. Dans les instrumens *collectifs*, comme le piano ou la harpe, une même touche ou corde devient la suite, le conséquent de deux & même quelquefois de trois antécédens différens.

Le discours musical n'est donc qu'une suite alternative d'antécédens & de conséquens.

La musique à plusieurs parties n'est que l'ensemble de deux, trois, quatre ou cinq mélodies, ou en plus grand nombre, qui s'accordent, se subordonnent entr'elles au point de ne former qu'un seul & même tout. Chaque partie est une mélodie, un discours qui doit être suivi dans tous ses points. Cela ne veut pas dire que chaque partie doive être composée d'un chant aussi heureux que le chant ou discours principal, mais qu'il doit être formé d'après les mêmes règles, & qu'on y doit procéder de l'*antécédent* au *conséquent*, comme dans la mélodie supérieure que les accessoires sont destinées à faire valoir, en en renforçant l'expression & expliquant le sens. Par cela seul qu'une note est le levé d'une cadence, elle est un *antécédent*; son *conséquent* le plus naturel est la note au-dessous; elle devient son conséquent à elle-même, en se répétant. Quelquefois aussi le *conséquent* est plusieurs degrés plus haut ou plus bas que l'*antécédent*; c'est ainsi que *sol* dans *sol si re fa la*, a pour conséquent *ut* qui est à la quarte au-dessus; on pourroit lui donner *sol* pour cadence. Le saut *sol ut* fait sous-entendre *sol la si ut*, ou *sol si ut*. Un saut dans une partie quelconque est donc toujours une sorte d'ellipse, une manière abrégée de s'exprimer, & le compositeur doit écrire la musique de manière que, s'il plaît à l'exécutant de restituer ce que l'ellipse retranche, il puisse le faire sans qu'il en résulte une faute d'harmonie.

Il faut distinguer les temps de la mesure d'avec le *levé* & le *frappé* de chaque cadence. *Les temps de la mesure sont égaux* dans toute l'étendue d'un même morceau; mais *la durée des temps des cadences varient selon l'espèce des notes qui les composent.*

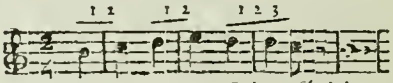
Une note, ou deux au plus forment un antécédent ou un conséquent.

Deux notes, ou trois au plus, quelles que soient leur espèce ou leurs espèces, forment une cadence.

D'après ce principe, un levé ou un frappé de cadence ne peut jamais être composé que d'une ou de deux notes, soit ronde, soit blanche, noire, croche, double-croche, triple-croche, quadruple-croche ou quintuple-croche; ainsi le veut la nature. Quelquefois même quatre rondes liées ensemble, & formant une tenue, ne sont qu'un antécédent, un seul levé de cadence, un seul individu qui a son conséquent de même étendue, ou d'une durée moindre, selon le cas.

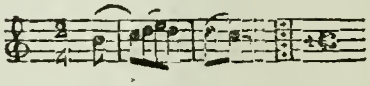
Le cadencé est binaire ou ternaire; dans le cadencé binaire, chaque cadence n'a que deux notes; mais si la cadence finale est féminine, alors son conséquent est composé de deux notes au lieu d'une seule.

Cadences binaires.................

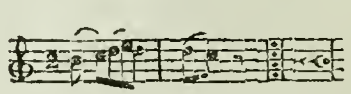


Cadence féminine.

Même exemple, mais écrit différemment.....................

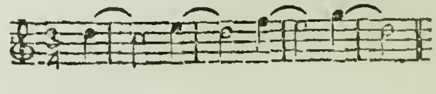


Autre manière de l'écrire............



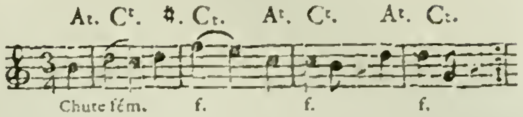
La cadence ternaire peut être composée de deux notes seulement, l'une une fois plus longue que l'autre.

Cadences ternaires à deux notes....



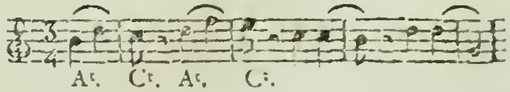
La cadence ternaire a trois notes, si elles sont d'égale valeur ou frappent à distance égale.

Cadences ternaires à trois notes frappant à distances égales. . . . .

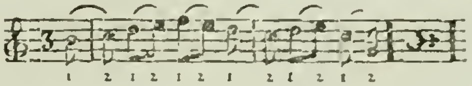


Dès qu'il y a deux notes au conséquent ou frappé, la chute est féminine. Quand le levé de la cadence ternaire a deux notes & le frappé une seule, la chute est masculine.

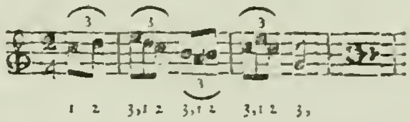
Chutes masculines. . . . .



Cadences binaires dans la mesure à trois temps.



Cadences ternaires dans la mesure à deux temps, & à chute masculine.



Toute note ou tout accord a la faculté de devenir antécédent ou conséquent. Ce qui rend une note ou un accord *levé* ou *frappé* de cadence, c'est la place qu'occupe cette note ou cet accord dans la phrase musicale, lorsque cette phrase est mesurée comme elle doit l'être. C'est l'harmonie surtout qui fait bien comprendre qu'il y a sept cordes diatoniques dans chaque ton ou *gamme*, par la faculté qu'elle possède de les faire entendre toutes dans une seule & même cadence :

Si re fa la : ut mi sol.

Dans l'antécédent *si re fa la*, *si* & *re* appartiennent au tétracorde *si ut re mi*, *fa* & *la* au tétracorde *mi fa sol la.*

Dans le conséquent de la cadence *ut mi sol*, *ut* & *mi* appartiennent au premier tétracorde *si ut re mi*, & *mi sol* au tétracorde *mi fa sol la.* Ainsi les deux tétracordes coopèrent chacun pour la moitié au levé & au frappé de cette cadence harmonique.

En entendant cette seule cadence, on voit s'évanouir la fausse idée de circonscrire le domaine du ton dans un seul tétracorde; idée que Rameau lui-même avoit cependant fini par adopter, dans un moment où, reconnoissant le subterfuge de son accord de *double emploi*, il songeoit à y renoncer. Voici comme il s'exprime dans le *Mercure de juin* 1761, page 152.

« On sera peut-être surpris de me voir fonder » d'abord le mode sur deux quintes, lorsque portant » mes vues plus loin, je ne fonde ce mode que sur » une seule quinte.

» Que ne m'en a-t-il pas coûté pour entretenir un » même mode dans les huit sons diatoniques, malgré » l'heureuse découverte du double emploi, & pour » pouvoir conserver du moins le sentiment d'un » même mode en pareil cas! Reconnoissant de plus » en plus les droits du tétracorde dans les seules cadences qui constituent le mode, mes yeux se sont » enfin ouverts. »

Il est inutile de faire remarquer que, dans ce paragraphe, Rameau appelle mode ce qu'il faut nommer ton, *gamme*, échelle diatonique, ou domaine du ton; cela se fait comprendre aux moins attentifs.

Voilà donc Rameau qui ne veut plus reconnoître le ton d'UT que dans le tétracorde *si ut re mi* dont
sol ut sol ut
la basse fondamentale est deux fois *sol ut*. Le second tétracorde est retranché du ton, & *mi fa sol la*,
ut fa ut fa
dont la basse fondamentale est *ut fa*, est déclaré être en *fa*. D'après cette décision, voilà *le ton dans deux tons.*

Hé bien, cette opinion n'est pas seulement celle de Rameau, mais celle aussi de Jamard, de Francœur & de l'abbé Feytou, &c. Par quel raisonnement ont-ils été conduits à conclure une chose aussi absurde?

Le voici ; ils ont dit :

Le tétracorde *mi fa sol la* est égal au tétracorde *si ut re mi*, puisque le premier a pour basse fondamentale *ut fa*, *ut fa*, comme le second *sol ut*, *sol ut*. Or, le tétracorde *si ut re mi* est en *ut*, comme le prouve la cadence parfaite *sol ut ;* donc *mi fa sol la* est en *fa*. Rien ne paroît plus certain que ce dilemme, & il le seroit en effet, si on n'y confondoit pas des choses très-distinctes. Quand *si ut re mi* est le premier tétracorde de l'heptacorde *si ut re mi fa sol la*, & quand *mi fa sol la* est le premier tétracorde de l'heptacorde *mi fa sol la si♭ ut re*, la parité entre ces deux tétracordes étant incontestable, puisque l'un est le premier tétracorde en *fa* comme l'autre l'est dans le ton d'*ut*, & ces deux *gammes* étant aussi parfaitement égales entr'elles, ce que l'on conclut alors de l'un de ces deux tétracordes, on est également en droit de le conclure de l'autre; mais, au contraire, quand *mi fa sol la* n'est point le premier tétracorde de la *gamme* de *fa*, mais le second tétracorde de la *gamme* d'*ut* majeur, tous les rapports étant changés, & la parité détruite, conclure de l'un à l'autre, c'est se méprendre absolument.

Si nous reconnoissons l'existence réelle de sept cordes diatoniques, c'est que la nature nous a rendus aptes à les sentir toutes sept comme coexistantes dans la même *gamme*, dans le même système, dans le même ton.

Il y a toujours eu sept cordes diatoniques depuis qu'il y a des hommes, car c'est une suite naturelle de notre organisation; & quand on dit que tel G ec a ajouté une corde au systême, cela ne signifie pas qu'il ait étendu le systême & le genre diatonique; car pour cela il faudroit pouvoir nous organiser autrement que nous ne sommes ; mais cela veut dire seulement que telle corde de ce genre, qui n'avoit pas encore été placée sur cet instrument, y a été adaptée; comme on a ajouté de nos jours une sixième corde, un *mi* grave à la guitarre, qui n'en avoit que cinq.

Dans le temps que la musique étoit inséparable de la religion & du gouvernement, on regardoit, avec raison, toute innovation dans quelque partie de cet art que ce fût, comme une chose infiniment grave; car c'étoit, en quelque sorte, toucher aux fondemens de l'Etat, que de toucher à la musique consacrée à la célébration de son culte & a la promulgation de ses loix. Mais depuis que la musique est devenue un art particulier que chacun professe à sa guise, on innove sans que cela tire à conséquence; & s'il y a encore quelque autorité d'exercée, ce n'est plus guère que sur le plain-chant, que chaque évêque peut faire modifier, dans son diocèse, selon ses lumières & son goût.

Ce n'est donc pas depuis que chaque note a son nom, qu'il y en a sept ; car il n'y avoit pas moins sept notes avant l'invention de ces sept noms, que depuis qu'on a imaginé de les désigner par *si mi la re sol ut fa*, ou par *ut re mi fa sol la si*.

Quand on nommoit successivement les deux tétracordes, avec les mots *té ta thè tho*, on voyoit mal-a-propos alors le systême complet dans un tétracorde, au lieu de n'y voir que la moitié de ce systême. De cette indigence de signes, il résultoit naturellement la fausse idée qu'un second tétracorde étoit un second systême pareil en tout au premier ; & l'on croyoit être fidèle au précepte de ne point multiplier les êtres sans nécessité, en répétant ainsi ces mots ; tandis qu'on ne faisoit réellement, si j'ose m'exprimer ainsi, que couvrir successivement de la même enveloppe les deux moitiés du même corps. En effet, dire qu'un tétracorde est un systême, & que les deux tétracordes sont deux systêmes, c'est comme si l'on disoit qu'un côté du visage est un visage, & l'autre côté un second visage ; ou qu'un homme, composé de ses deux moitiés réunies, est deux hommes.

Dès qu'on a bien senti qu'il y avoit deux tétracordes dans une seule & même *gamme*, on a dû, pour éviter la confusion, désigner par sept noms les sept différentes notes qui les composent, afin de ne plus nommer le côté gauche comme le côté droit, & de ne plus donner de la parité à deux choses qui, quoique ressemblantes, ne sont pas deux tous pareils, mais les deux moitiés semblables d'un même tout.

Que l'on répète les mêmes noms d'octave en octave, voilà ce qui s'appelle appliquer avec justesse le principe très-sage de ne point multiplier les êtres sans nécessité, parce qu'en effet les octaves n'étant que les répétitions du même systême, soit au grave, soit à l'aigu, on doit conséquemment y répéter les mêmes noms, pour signaler ces répétitions & pour simplifier la science.

Pour considérer mélodiquement le ton dans toute son étendue diatonique, il ne faut pas seulement le voir dans l'heptacorde *sol la si ut re mi fa*, ou *ut re mi fa sol la si*, ou *si ut re mi fa sol la*, mais dans la série complète des sept tétracordes ascendans & conjoints *si ut re mi*, *mi fa sol la*, *la si ut re*, *re mi fa sol*, *sol la si ut*, *ut re mi fa*, FA SOL LA SI ; ou, ce qui revient au même, dans la série des sept tétracordes diatoniques descendans, *fa mi re ut*, *ut si la sol*, *sol fa mi re*, *re ut si la*, *la sol fa mi*, *mi re ut si*, SI LA SOL FA.

On voit par cette série, que le systême des tétracordes n'en comporte que sept, comme il n'y a que sept notes, c'est-à-dire, sept cordes diatoniques; & ce qui fait qu'il n'y a que sept tétracordes diatoniques dans chaque ton, c'est que le septième rattache la fin au commencement ; en sorte que cela forme un cercle dans lequel on tourne, & d'où l'on ne sort qu'avec la clef d'un autre cercle ou ton. Si la fin n'étoit pas rattachée ainsi au commencement par le faux tétracorde *fa sol la si*, quand la suc-

cession est ascendante ou *si la sol fa*, quand elle est prise en descendant, les tétracordes formeroient une chaîne qui pourroit se continuer indéfiniment, comme lorsqu'on passe d'un ton dans un autre.

EXEMPLE en montant, ou allant du grave à l'aigu.

Si ut re mi, mi fa sol la, la si ut re, re mi fa sol, sol la si ut, ut re mi fa, fa sol la si♭, si♭ ut re mi♭, mi♭ fa sol la♭, la♭ si♭ ut re♭, re♭ mi♭ fa sol♭, sol♭ la♭ si♭ ut♭, ut♭ re♭ mi♭ fa♭, fa♭ sol♭ la♭ si♭♭, si♭♭ ut♭ re♭ mi♭♭, mi♭♭ fa♭ sol♭ la♭♭. la♭♭ si♭♭ ut♭ re♭♭, re♭♭ mi♭♭ fa♭ sol♭♭, sol♭♭ la♭♭ si♭♭ ut♭♭, ut♭♭ re♭♭ mi♭♭ fa♭♭, fa♭♭ sol♭♭ la♭♭ si♭♭♭, &c. &c.

EXEMPLE en allant de l'aigu au grave.

Fa mi re ut, ut si la sol, sol fa mi re, re ut si la, la sol fa mi, mi re ut si, si la sol fa♯, fa♯ mi ré ut♯, ut♯ si la sol♯, sol♯ fa♯ mi ré♯, re♯ ut♯ si la♯, la♯ sol♯ fa♯ mi♯, mi♯ re♯ ut♯ si♯, si♯ la♯ sol♯ fa×, fa× mi♯ re♯ ut×, ut× si♯ la♯ sol×, sol× fa×, mi♯ re×, re× ut× si♯ la×, la× sol× fa× mi×, mi× re× ut× si×, si× la× sol× fa♯♯♯, &c. &c.

En jetant un coup d'œil attentif sur ces deux exemples, on verra que si le premier bémol se pose sur *si♭*, ou plutôt est appliqué à *si*, c'est que, pour avoir une succession de tétracordes ascendans justes, il faut baisser le *si* du septième tétracorde *fa sol la si*, sans quoi il formeroit trois tons pleins consécutifs *fa sol*, *sol la* & *la si*. Ce *si*, baissé d'un demi-ton, oblige à baisser le *mi* du tétracorde suivant, qui formeroit aussi le troisième ton plein *si♭ ut re mi*; ce *mi* du huitième tétracorde, étant baissé, force à baisser le *la* du neuvième, & ainsi de suite. C'est là ce qui fait que les bémols se posent de quarte en quarte, ou de tétracorde en tétracorde en montant; & les dièses, de tétracorde en tétracorde en descendant.

Si mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭ sol♭ ut♭ fa♭, si♭♭ mi♭♭ la♭♭ re♭♭ sol♭♭ ut♭♭ fa♭♭, &c.

Fa ut sol ré la mi si fa♯ ut♯ sol♯ re♯ la♯ mi♯ si♯, fa× ut× sol× re× la×, mi× si×, &c.

Le ton d'*ut* s'établit par le *tétracorde sensible*, *fa sol la si*. Remarquez bien qu'il n'y a point de note sensible, comme on le dit vulgairement, mais qu'il y a un tétracorde sensible, *fa sol la si*; il est sensible, parce qu'étant le seul de son espèce dans le ton d'*ut*, & n'existant diatoniquement que dans ce seul ton, l'entendre ou le voir, c'est voir le ton d'*ut*. Il n'y a point de note sensible, parce qu'une seule note ne peut faire sentir ni établir un ton; il en faut deux pour remplir cet objet, & ces deux notes sont la première & la dernière de la série *si mi la re sol ut fa*, & par conséquent *si* & *fa*. Ainsi donc il y a une quarte sensible, & c'est en *ut* le triton *fa/si*, ou une quinte sensible, & c'est la fausse quinte *si/fa*. Aucunes des six autres notes, prises deux à deux, ne peuvent former ensemble cet intervalle de triton ou de fausse quinte, qu'en sortant du ton d'*ut*, ou en passant dans le chromatique.

Le demi-ton *si ut*, pris isolément, n'est donc point sensible, pas plus que le demi-ton *mi fa*; mais ce sont ces deux demi-tons réunis qui déterminent le ton & le rendent sensible *si ut*, *fa mi*, ce sont ces deux demi-tons qui forment l'union des deux tétracordes, & qui empêchent qu'ils ne soient dans deux tons différens. Sans ce lien si aimable des deux tétracordes, il n'y auroit pas sept notes dans un ton, il n'y en auroit que quatre.

Dans ce mariage des deux tétracordes, se trouve encore la preuve que la vraie *gamme* est *sol la si ut*: *ut re mi fa*, ou plutôt UT *si la* SOL, SOL *la si* UT: UT *re mi* FA, FA *mi re* UT.

Cette preuve se trouve encore dans les trois accords parfaits majeurs *sol si re*, *ut mi sol* & *fa la ut*, qui forment les trois repos principaux du mode majeur.

La note tonique est celle qui donne son nom au ton. En *ut* c'est donc *ut* qui est la tonique, & la tonique est la principale des principales, comme son accord parfait, le repos des repos.

Comme repos, après la tonique, vient la dominante, puis la quatrième note. Les trois notes principales sont donc *ut*, *sol* & *fa*, & les trois repos principaux, *ut mi sol*, *sol si re* & *fa la ut*.

Nous répéterons encore que, pour que les trois notes principales soient à leur place dans la *gamme*, il faut que la tonique soit au centre, la dominante & la quatrième note a égale distance de leur chef; car on ne doit pas compter jusqu'à sept, ainsi que la *gamme ut re mi fa sol la si* nous en a donné l'habitude, mais jusqu'à quatre seulement, tant au grave qu'à l'aigu, & en partant de la tonique en montant comme en descendant.

SOL *la si* UT *re mi* FA.
4 3 2 1 2 3 4

Pourquoi ne pas compter jusqu'à sept tout bonnement & comme tout le monde? Par la raison que la *gamme* est la réunion de deux moitiés, dont la tonique appartenant à chacune de ces deux moitiés,

est incontestablement le point du milieu, celui enfin qui unit l'un à l'autre les deux tétracordes *sol la si ut*, *ut re mi fa*. Assembler les deux tétracordes autrement que par la note qui leur est commune, c'est réunir les deux moitiés d'une chose par les extrémités extérieures & opposées, c'est mettre au centre les deux points opposés de la circonférence d'un cercle.

Il est fâcheux que je sois obligé de m'exprimer toujours d'après l'échelle mal-à-propos établie, car c'est ainsi qu'il faut concevoir l'arrangement symétrique du ton pour avoir des idées justes sur cet important objet. Un seul coup d'œil attentif sur la *gamme* ci-dessus, en apprend plus qu'une longue étude sur la prétendue *gamme ut re mi fa sol la si ut*, qui n'est, ainsi que nous l'avons déja dit, que le remplissage graduel & diatonique de l'octave UT *ut*, mais non le type, le tableau primitif de la vraie *gamme*, du vrai système musical.

Il n'est donc pas vrai que la *gamme* soit dans deux *gammes*, qu'un ton soit dans deux tons, comme le prétendent *Rameau*, *Feytou*, *Framery* & autres théoriciens ou praticiens. C'est pour avoir trop imparfaitement connu le domaine du ton, que ces savans, & beaucoup d'autres, ont cru voir l'unité de ton se détruire dans la *gamme*, dont la destination spéciale est d'établir cette unité. Qu'est-ce qui a fait imaginer à Rameau son accord de *double emploi?* l'ignorance de l'étendue du domaine du ton. Au lieu de faire en entier le tour de ce domaine avant de poser les règles de la *base fondamentale*, il s'aventure à circonscrire les mouvemens de cette base, lorsqu'il est à peine à mi-chemin. Je dis *base*, car ce n'est point une basse, mais la base de chaque accord qui n'est point renversé. Voyant la base fondamentale procéder par degrés disjoints dans les cadences *sol si re — ut mi sol*, *ut mi sol — sol si re*, *ut mi sol — fa la ut*, *re fa la ut — sol si re*, *ut mi sol — la ut mi*, Rameau dit que cette base doit toujours marcher ainsi, hors dans la cadence rompue *sol si re fa — la ut mi*. Cependant voyant ensuite l'accord *re fa la ut* faire sa résolution sur *ut mi sol*, il est fâché d'avoir dit que la base ne pouvoit descendre d'un degré; & dans ce cas, au lieu de se rétracter tout simplement, il cherche un moyen évasif; & voici comme il se tire de ce mauvais pas : il dit que quand l'accord *re fa la ut* a pour suite *sol si re*, c'est bien le *re* qui est fondamental; mais qu'au contraire, quand la résolution se fait sur *ut mi sol*, l'accord *re fa la ut* n'est plus alors l'accord *re fa la ut*, mais *fa la ut*, auquel on ajoute la sixte *re*, & que la base fondamentale est *fa ut* & non *re ut*.—Eh! pourquoi cela? — Parce qu'autrement la base fondamentale procéderoit par degrés conjoints en descendant. — Quel mal y auroit-il qu'il en fût ainsi? — Cela enfreindroit la règle établie par Rameau. — D'après quel principe a-t-il établi cette règle? — D'après l'idée que cette base ne devoit avoir que des mouvemens consonnans de tierce, quarte, quinte & sixte. — Mais cette idée est une vision de Rameau que la cadence rompue fait évanouir, puisque dans cette cadence la base monte d'un ton. — Oui, mais c'est une exception. — Les principes n'en doivent jamais admettre, & c'est pour s'en être permis que Rameau & d'Alembert ont dit tant de choses qui répugnent à la saine logique.

Il est tout simple que dans les cadences à la tierce, à la quarte, à la quinte & à la sixte, la base fondamentale procède par degrés disjoints; car il faut bien de toute nécessité qu'il en soit ainsi; mais dans les cadences à la seconde, soit en montant, soit en descendant, il est impossible, au contraire, qu'elle ne marche pas par degrés conjoints. Le mouvement disjoint de ces premières cadences, & le mouvement conjoint des deux autres, sont également nécessaires & également dans la nature de ces cadences, puisque c'est là ce qui fait qu'il y a des cadences à tous les degrés.

Quelle pensée occupoit donc *Rameau* quand il a cherché à nier cette vérité? Il croyoit qu'une *base fondamentale* ne pouvoit, *en conscience*, se permettre de procéder par seconde; car cette marche étant celle qui est prescrite à toute note qui dissonne, c'étoit s'assimiler à la dissonnance que d'en suivre le mouvement. Ainsi, c'est par vénération pour la basse fondamentale, qu'il vouloit la faire marcher par degrés disjoints; mais il n'a pas pris garde que si les degrés conjoints dans un même accord font un effet dissonnant, il n'en est pas de même dans le passage d'un accord à l'autre; car cette marche, au contraire, est très-agréable. Ainsi Rameau fait une fausse application d'un principe, en confondant l'harmonie avec la mélodie. Qu'est-ce que le passage d'un accord à l'autre? (Prenez garde que c'est une question nouvelle que je fais ici.) Ce passage est de la mélodie & non pas de l'harmonie. Oui, chaque accord d'une cadence est de l'harmonie, puisqu'un accord est l'ensemble de plusieurs sons qui s'accordent, mais leur succession est de la mélodie; car deux accords ne peuvent se faire entendre à la fois, mais l'un après l'autre; ils ne sont donc pas simultanées, mais successifs; or, tout ce qui ne peut être que successif en musique, est nécessairement de la mélodie; donc Rameau, à son insu, appliquoit à la mélodie ce qui ne doit s'appliquer qu'à l'harmonie.

Que fait Rameau par amour pour la règle fausse qu'il a établie, ou par respect pour la basse fondamentale, quand il s'apperçoit qu'après la septième diminuée *si*♮ *re fa la*♭, il est obligé de monter d'un demi-ton sur *ut mi*♭ *sol*, sans que cette cadence soit rompue? Il imagine de dire que l'accord *si*♮ *re fa la*♭ n'est pas l'accord *si*♮ *re fa la*♭, mais l'accord *sol si re fa* qui emprunte le *la*♭. Et tous ceux à qui il a osé dire une telle absurdité n'ont pas éclaté de rire? — Non; ils ont cru à cet *emprunt* comme à son accord de *sixte ajoutée*. Une fois que l'on a ouvert la porte à une supposition gratuite, on n'est plus

plus en droit de la refuser à aucune. Voilà un accord qui emprunte une note d'un autre ; mais au moyen d'un expédient semblable, tout accord renversé sera réputé direct & fondamental, & tout accord direct pourra être regardé comme renversé. Dans combien d'erreurs plonge l'oubli des vrais principes, & l'admission d'un principe faux !

Si c'est comme ayant un double emploi que l'accord *re fa la ut* a deux manieres d'être fondamental, cette prérogative doit être le partage de tous les accords ; car il n'en est pas un qui n'ait un double emploi.

Tout accord diatonique a *sept emplois différens*, car *sol si re fa* ne se sauve pas seulement par *ut mi sol* ou ses dérivés, mais par *re fa la*, *mi sol si*, *fa la ut*, *sol si re*, *la ut mi*, & par *si re fa*. Ce sont là les sept manières diatoniques de faire suite à cet accord, & il en est de même de tous les autres, soit consonnans, soit dissonnans ; & ce sont tous ces divers cas de chacun des accords qui étendent prodigieusement le domaine du ton ; domaine que moi seul j'ai parcouru en entier, & que j'ai fait connoître dans mon *Cours de composition*.

Quand l'accord *sol si re fa* se sauve par *la ut fa*, renversement de *fa la ut*, la basse fondamentale descend bien d'un ton & d'un degré. Dira-t-on qu'alors *sol si re fa* n'est plus *sol si re fa*, mais *si re fa sol ?* Remarquez bien que dans ce cas on ne trouve point un accord parfait majeur *fa la ut*, qui a quelque chose qui peut en imposer aux esprits inattentifs, mais l'accord de tierce & fausse quinte *si re fa*, que Rameau ne regardoit point comme fondamental. Si le subterfuge du double emploi lui étoit appliqué, il s'ensuivroit que la fausse quinte *fa* seroit traitée en consonnance, puisqu'elle ne se sauveroit pas, que la sixte *sol* seroit traitée en dissonnance, & que la basse fondamentale, contre la règle, descendroit d'un triton, *si fa*. Tant de contradictions doivent nécessairement faire ouvrir les yeux aux moins clairvoyans, & leur prouver que le systême de la basse fondamentale est faux, hors dans cette seule proposition : *Tout accord qui s'offre dans l'ordre générateur ne présente que des tierces consécutives ;* & cette seule vérité, le *double emploi* & l'*accord d'emprunt* tendent évidemment à la détruire. — Quoi ! la *salvation* ou *résolution*, la *liaison* & la *préparation* sont des choses fausses ? — Oui, dans la manière dont l'entend Rameau, & comme l'entendent en général tous ceux qui ont écrit sur la musique ; c'est ce qui sera prouvé dans les articles *Harmonie*, *Musique*, *Préparation*, *Résolution*, *Salvation* & *Liaison*. (*M. De Momigny.*)

Gamme mineure. (Voyez *Modes* & *Genre.*)

Gamme chromatique. (V. *Genre chromatique.*)

Gamme enharmonique. (Voyez *Genre enharmonique.*)

GAVOTTE *s. f.* Sorte de danse dont l'air est à deux temps, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second temps & finit sur le premier. Le mouvement de la *gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux mesures. (*J. J. Rousseau.*)

Gavotte. On trouve quelquefois, dans les anciennes sonates, *temps de gavotte ;* ce qui signifie qu'il faut seulement suivre le mouvement ordinaire des *gavottes*, sans que le morceau soit assujetti au nombre de mesures & aux autres lois imposées à cette espèce d'air. (*M. Framery.*)

GÉNÉRATION *des intervalles de Pythagore.* Tous les intervalles rapportés dans ce vocabulaire, & dont les rapports des sons qui les forment sont commensurables, ont été calculés par Pythagore. Ces intervalles ont entr'eux une liaison & une subordination réciproque. Ils sont tous donnés par une loi, & cette loi elle-même est donnée par l'expérience & la théorie.

On sait qu'une corde sonore quelconque 1, donne l'unisson de ses premières aliquottes de longueur, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c. ; que les sons de ces aliquottes vont toujours en s'affoiblissant, & que ceux des aliquottes suivantes $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c., sont à peine appréciables à l'oreille la plus délicate. On sait encore que les sons des aliquottes $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, & en général les sons des cordes dont les longueurs, toutes choses égales d'ailleurs, sont entr'elles :: 1 : 2, ou même :: 1 : 2^m, se ressemblent tellement, qu'on peut les prendre l'un pour l'autre, & qu'étant entendus ensemble, ils se confondent presque. C'est pourquoi les sons des cordes 1 $\frac{1}{2}$. $\frac{1}{4}$, sont censés n'en faire qu'un. Restent donc les aliquottes $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ ou les sons 3 & 5, lesquels, comparés au son 1, donnent les intervalles log. 3 & log 5. (Voyez *Logarithmes.*) Mais les sons 3 & 5 étant plus grands que le son 2, qui sert naturellement de limite aux intervalles, il convient de renfermer tous les sons entre les limites 1 & 2. Or, on peut ramener les sons 3 & 5 dans ces bornes, en divisant le premier par 2, le second par 2^2, ce qui est permis. (Voyez *Valeur des tons.*) Les sons 3 & 5 deviendront de cette manière, $\frac{3}{2}$ & $\frac{5}{4}$: & le second se trouvant, par la division, plus rapproché du son 1, que n'en est le second, par sa division, la série naturelle de ces trois sons sera 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$. Comparant les sons $\frac{5}{4}$ & $\frac{3}{2}$ au son fondamental 1, on aura les intervalles log $\frac{5}{4}$, & log $\frac{3}{2}$, qui donnent le *diton* & le *diapente* des Grecs, c'est-à-dire, la *tierce majeure* & la *quinte*. Or, log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{6}{5}$. C'est l'*hémiditon* des Grecs, c'est-à-dire, la *tierce mineure*.

Le son 1, comparé au son 2, donne l'intervalle log. 2. C'est le *diapason* des Grecs ou l'*octave*, ou log. 2 — log $\frac{3}{2}$ = log $\frac{4}{3}$; c'est le *diatessaron* ou la *quarte*. Log. 2 — log. $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{8}{5}$; c'est l'*hémihéxacordon* ou la *sixte mineure*, & log. 2 — log. $\frac{6}{5}$ = log. $\frac{5}{3}$; c'est l'*héxacordon* ou la *sixte majeure*.

Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{4}{3}$ = log. $\frac{9}{8}$; c'est le *ton majeur*.

ou la *seconde majeure*. Log. $\frac{5}{4}$ — log. $\frac{9}{8}$ = log. $\frac{10}{9}$; c'est le *ton mineur*, qu'on appelle encore *seconde majeure*. Log. 2 — log. $\frac{9}{8}$ = log. $\frac{16}{9}$; c'est l'*hémi-heptacordon*, ou la *septième mineure*. Log. 2 — log. $\frac{10}{9}$ = log. $\frac{9}{5}$, qu'on nomme encore septième mineure.

Log. $\frac{4}{3}$ — log $\frac{5}{4}$ = log. $\frac{16}{15}$; c'est le *sémi-ton majeur* ou *diatonique*, qu'on appelle aussi *seconde mineure*, & log. 2 — log. $\frac{16}{15}$ = log. $\frac{15}{8}$; c'est l'*heptacordon* ou la *septième majeure*.

Log. $\frac{5}{4}$ — log. $\frac{6}{5}$ = log. $\frac{25}{24}$; c'est le *sémi-ton mineur* ou *chromatique*, ou le *dièse ordinaire*, lequel se nomme aussi *chromatique*.

Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{16}{15}$ = log. $\frac{135}{128}$; c'est le *sémi-ton moyen*. Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{27}{25}$; c'est le *sémi-ton maxime*. Log. $\frac{27}{25}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{125}$; c'est le *sémi-ton minime* ou le *quart de ton enharmonique mineur*. Log. $\frac{27}{25}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{648}{625}$; c'est le *quart de ton enharmonique majeur*.

Log $\frac{6}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{144}{125}$; c'est la *tierce diminuée*. Log $\frac{5}{4}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{96}$; c'est la *tierce superflue*. Log. $\frac{8}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{192}{125}$; c'est la *sixte diminuée*. Log $\frac{5}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{72}$; c'est la *sixte superflue*, ou le *pentatonon* des Grecs. Log. $\frac{16}{15}$ — log $\frac{25}{24}$ = log $\frac{128}{125}$; c'est la *seconde diminuée*. Log. $\frac{9}{8}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{75}{64}$; & log. $\frac{10}{9}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{108}$; ce sont les intervalles de *secondes superflues*.

Log. $\frac{9}{5}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{216}{125}$; & log. $\frac{16}{9}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{128}{75}$; ce sont les intervalles de *septièmes diminuées*. Log $\frac{15}{8}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{125}{64}$; c'est la *septième superflue*.

Log. $\frac{4}{3}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{32}{25}$; c'est la *quarte diminuée*, qu'on nomme plus communément *fausse quarte*. Log. $\frac{3}{2}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{25}{16}$; c'est la *quinte superflue*, le *tétratonon* des Grecs.

Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{45}{32}$; c'est la *quarte superflue* ou le *triton*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log $\frac{64}{45}$; c'est la *quinte diminuée*, autrement dite *fausse quinte*.

Log. $\frac{4}{3}$ + log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{25}{18}$; c'est encore une *quarte superflue*. Log. $\frac{3}{2}$ — log. $\frac{25}{24}$ = log. $\frac{36}{25}$; c'est encore une *quinte diminuée*.

Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{10}{9}$ = log. $\frac{81}{80}$; c'est le *comma ordinaire* ou *comma majeur*. Log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{135}{128}$ = log. $\frac{2048}{2025}$; c'est le *comma mineur* ou l'*apotome mineur*, & log. $\frac{128}{125}$ est l'*apotome majeur*, autrement dit *dièse majeur* ou *dièse simple*. Log. $\frac{16}{15}$ — log. $\frac{81}{80}$ = log. $\frac{256}{243}$; c'est le *limma*. Log. $\frac{9}{8}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{2187}{2048}$; c'est l'*apotome ordinaire*. Log. $\frac{2187}{2048}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{531441}{524288}$; c'est le *comma maxime*. Log. $\frac{135}{128}$ — log. $\frac{256}{243}$ = log. $\frac{32805}{32768}$; c'est le *comma minime*.

Log. $\frac{25}{24}$ — log. $\frac{128}{125}$ = log. $\frac{3125}{3072}$; c'est le *dièse mineur*. Log. $\frac{10}{9}$ — log. $\frac{27}{25}$ = log. $\frac{250}{243}$; c'est le *dièse maxime*.

Ainsi, connoissant le diapason, le diapente & le diton, c'est-à-dire, l'octave, la quinte & la tierce majeure, on trouve tous les autres intervalles.

La différence de la tierce majeure à la quinte donne la tierce mineure.

Le complément de ces tierces à l'octave donne les sixtes mineure & majeure. Le complément de la quinte à l'octave donne la quarte.

La différence entre la quinte & la quarte est le ton majeur. La différence entre la tierce majeure & le ton majeur est le ton mineur. Ces deux sortes de tons sont les secondes majeures, dont les complémens à l'octave donnent les septièmes mineures.

La différence entre la tierce majeure & la quarte donne le sémi-ton majeur, qui est la seconde mineure, dont le complément à l'octave donne la septième majeure.

A l'égard des intervalles diminués ou superflus, ils proviennent d'intervalles de même nom, qui sont diminués ou augmentés d'un sémi-ton, mineur ou moyen.

La différence entre le sémi-ton majeur & le ton mineur donne le sémi-ton mineur. La différence entre le sémi-ton majeur & le ton majeur donne le sémi-ton moyen. La différence entre le sémi-ton mineur & le ton majeur donne le sémi-ton maxime. Enfin, la différence entre les sémi-tons maxime & moyen, ou entre les sémi-tons majeur & mineur, donne le sémi-ton minime, ou le quart de ton enharmonique mineur; & la différence entre les sémi-tons maxime & mineur donne le quart de ton enharmonique majeur.

Pour les comma, limma, apotomes, voyez ces mots; vous y trouverez leur *génération* d'une autre manière. Voyez aussi le mot *progression*. Vous y verrez les rapports de tous les intervalles exprimés par les différentes puissances des seuls nombres 2, 3, 5.

Voilà donc tous les intervalles de Pythagore liés entr'eux, & dépendant de trois intervalles qu'on peut appeler primitifs & fondamentaux, lesquels sont donnés par la nature; les autres le sont par des combinaisons, & résultent de ceux-là. Telle est la *génération* de ces intervalles.

Nous avons, dans cet article, exprimé les intervalles par les logarithmes des rapports des sons qui les forment, parce que ces intervalles sont proportionnels à ces logarithmes. (*M. Suremain de Missery.*)

GÉNIE. *s. m.* Ne cherche point, jeune artiste, ce que c'est que le *génie*. En as-tu? tu le sens en toi-même; n'en as-tu pas? tu ne le connoîtras jamais. Le *génie* du musicien soumet l'Univers entier à son art; il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir, arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il

exprime avec chaleur les frimats & les glaces ; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas ! il ne fait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne les peut imiter. Veux-tu donc savoir si quelqu'étincelle de ce feu dévorant t'anime ? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvre de Leo, de Durante, de Jomelli, de Pergolèze. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends le *Métastase* & travaille ; son *génie* échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : c'est là ce que fait le *génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves que beau ce qui transporte, oses-tu demander ce qu'est le *génie ?* Homme vulgaire, ne profane point ce nom sublime. Que t'importeroit de le connoître ? tu ne saurois le sentir : fais de la musique françoise. (*J. J. Rousseau.*)

Génie. Ce morceau de déclamation poétique est un de ceux qu'on a le plus admirés dans le *Dictionnaire* de Rousseau, & qui a le plus contribué à sa fortune. Il y auroit de la témérité sans doute à en attaquer le style, à opposer une froide analyse à l'enthousiasme qu'il a excité. Nous n'examinerons donc pas si cette recherche d'expressions qui le distingue, est toujours d'une grande justesse ; si la foule d'antithèses dont il abonde, n'offre pas quelques incohérences ; notre respect pour l'opinion publique nous interdira toute réflexion sur ces phrases : « Le » *génie* du musicien..... rend les idées par *des sentimens*, & les sentimens par des *accens*..... La douleur qu'il fait gémir arrache des cris ; il *brûle* sans cesse & ne se *consume* jamais. Il exprime *avec chaleur* les frimats & les *glaces* ; même en peignant les horreurs de la *mort*, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, &c. » Mais nous nous arrêterons sur le conseil qu'il donne au jeune musicien de travailler sur les ouvrages de Métastase s'il se sent du *génie*, ou, s'il n'en a point, de faire de la musique françoise.

On sent d'abord ce que nous avons à dire sur cette dernière partie de la phrase. La musique françoise, au moins celle qu'on exécutoit à l'Opéra, méritoit, dans le temps où Rousseau publioit son *Dictionnaire*, presque tous les reproches qu'il s'est plu à rassembler contre elle ; & véritablement, si l'on en excepte les airs de danse, dont le caractère a été parfaitement senti par Rameau, elle n'offroit aucune ressource au *génie*. Cependant, pour être tout-à-fait juste, Rousseau auroit dû sans doute distinguer l'état où s'étoit déjà élevée, à cette époque, la musique de notre opéra bouffon.

Quant à Métastase, est-il bien vrai que ses opéra soient le domaine du *génie ?* qu'on y trouve ces grandes passions, ces grands mouvemens qui aident à le développer ? Je ne le pense pas, ni les Italiens non plus, & surtout les compositeurs. Métastase passe chez eux pour le poète le plus sage, le plus élégant, le plus correct, celui qui possède le mieux l'art du style, & qui a mis le plus d'adresse dans la disposition de ses sujets ; mais ils le trouvent un peu froid, surtout diffus ; il est rare qu'on mette en scène un de ses opéra sans y faire des retranchemens considérables. Sacchini ne les mettoit en musique qu'avec une extrême répugnance ; il prétendoit qu'ils ne l'inspiroient point ; il leur préféroit ceux d'Apostolo Zeno, arrangés, pour les airs, à la moderne, c'est-à-dire, en vers réguliers, d'un mètre & d'un rhythme égal, invention précieuse, qui est due à ce même Métastase, & qui a servi surtout à le mettre en vogue.

Rousseau vouloit-il dire seulement que l'homme de *génie* ne devoit écrire que sur des paroles italiennes ? On sait en effet quelle prévention défavorable il a conservée long temps contre la langue françoise, par rapport à la musique ; il ne croyoit pas que cet art pût jamais prospérer parmi nous. Mais on sait aussi que les ouvrages de Gluck le firent revenir entièrement de son opinion ; & cependant, quel que soit leur mérite, ce ne sont pas ceux où le chant proprement dit se soit montré avec le plus d'avantages. Rousseau se seroit plus tôt rétracté, si des préjugés trop enracinés dans la tête de nos chanteurs n'avoient pas empêché le perfectionnement de leur méthode, si les progrès de l'exécution vocale avoient été aussi rapides que ceux de la composition. Ainsi, le conseil donné par Rousseau, qui pouvoit être juste dans son hypothèse, a cessé de l'être depuis long-temps. Il est reconnu que notre langue se prête autant que toute autre, sinon à la douceur & à la facilité du chant, au moins aux effets musicaux ; & elle n'aura peut-être plus rien à disputer à la langue des Italiens, lorsque nos poëtes, convaincus enfin de l'avantage qui naît de l'égalité du rhythme, auront fait dans notre poésie lyrique l'heureuse réforme que Métastase a introduite dans la sienne.

J'ai dit que Métastase n'étoit pas le poète le plus propre à échauffer le *génie* du compositeur. Je vais plus loin : je crois que l'opéra sérieux italien, dans l'état où il est encore aujourd'hui, & surtout dans l'état où il étoit à cette époque, n'est pas susceptible de produire tous ces grands effets que Rousseau s'est plu à décrire. J'en ai développé ailleurs les raisons ; l'asservissement où les *castrati* & les *prime donne* tiennent sans cesse les compositeurs, la médiocrité ordinaire des seconds sujets, l'indifférence des spectateurs pour les effets & les convenances dramatiques, s'opposeront encore long-temps à la perfection de l'opéra italien. Ce n'est pas dans cette suite presque continue d'airs de bravoure, pleins de passages & de roulades, tels que les Majo, les Jomelli les faisoient du temps de Rousseau, qu'un compositeur pouvoit montrer ce qu'il avoit de *génie* : il

n'en trouvoit guère l'occasion que dans des morceaux rares & isolés que les chanteurs lui abandonnoient. Mais l'opéra bouffon, qui offre bien plus de variétés, où le compositeur a un caractère de voix de plus à employer, celui des basses-tailles, où les chanteurs ont moins de prépondérance, & le musicien plus de liberté, voilà jusqu'ici le genre où le *génie* peut le mieux briller dans tout son éclat; aussi est-ce celui qui s'est le plus perfectionné en Italie, & lorsque Rousseau écrivoit cet article de son *Dictionnaire*, il avoit déjà fait de grands progrès parmi nous.

Je dois faire encore une observation : si un jeune musicien entendoit aujourd'hui à *Naples*, ou ailleurs, beaucoup de morceaux de *Leo*, de *Durante*, de *Jomelli*, de *Pergolèze*, sans que *ses yeux s'emplissent de larmes*, sans que *son cœur palpitât*, sans être *agité* par *des tressaillemens* ni *suffoqué* par aucune *oppression*, il ne faudroit pas pour cela qu'il se crût dépourvu de *génie*, & qu'il s'en tînt à l'ancien *genre* de la musique françoise. Il faudroit l'encourager, au contraire, & lui dire que *Leo* étoit un compositeur de mérite, mais froid, sans *génie*, qui fut l'un des premiers à mettre de la régularité dans ses compositions, & qui dut sa plus grande renommée à l'avantage de diriger une école en rivalité avec *Durante*; que ce *Durante*, homme d'un talent véritablement supérieur, avoit montré beaucoup de *génie*, mais seulement dans l'art de combiner les effets de l'harmonie, d'enchaîner les modulations, de tirer le plus grand parti de toutes les ressources musicales ; qu'il avoit enfin porté la correction & la pureté du style au plus haut point, mais seulement dans la musique d'église & de chambre ; que quant à l'art d'exprimer les passions & d'exciter les *tressaillemens* qui *agitent* & *remplissent les yeux de larmes*, on ignore s'il y auroit fait voir le même *génie*, attendu que de pareils effets ne se produisent guère qu'au théâtre, & que Durante ne voulut jamais travailler pour la scène. On n'a pas de lui un seul opéra, & c'est ce que Rousseau paroît ignorer.

On diroit encore à ce jeune compositeur que ce n'est pas dans la musique de Jomelli, faite *à Naples*, qu'il pourroit trouver ces élans de *génie* qu'on lui indique. Dans toute celle qu'il écrivit en Italie, il lui fallut sacrifier comme tous les autres, au caprice & à l'ambition des premiers chanteurs jaloux de briller ; mais qu'on en trouve infiniment plus dans celle qu'il fit en Allemagne pour des troupes à qui leur médiocrité ne permettoit pas de lui faire la loi, & où il commandoit au contraire à d'excellens orchestres.

Pour *Pergolèze*, objet de la prédilection de Rousseau, c'étoit véritablement un homme d'un *génie* remarquable, qui a fait faire quelques pas à son art, & qui l'auroit sans doute élevé très-haut s'il eût vécu ; mort jeune, & ayant fort peu écrit, il n'a, pour ainsi dire, donné que des espérances. Sa *Serva padrona*, & quelques versets de son *Stabat*, sont vraiment des chefs-d'œuvre d'expression, de vérité, de sentiment & de facture ; mais je crois que ses autres intermèdes, même sa cantate d'*Orfeo*, quelqu'estime que Rousseau en fasse, & surtout son *Olimpiade*, le seul opéra sérieux qu'il ait fait, & qui ne se soutint pas à la représentation, pourroient bien être entendus aujourd'hui sans faire palpiter les cœurs.

(*M. Framery.*)

Génie. M. Framery se montre, dans ces *observations*, beaucoup trop rigoureux & trop strictement exact. Il manque lui-même de justesse dans quelques-uns de ses jugemens, & sur le poète Métastase, & sur de célèbres compositeurs; mais nous n'épiloguerons point sur son article, comme il a fait sur celui de Rousseau.

Rousseau, dans le sien, étoit peut-être aussi trop vague & trop exalté. Le nom seul du *génie* échauffa le sien. Il fit un article de *génie*, mais non un article qui pût apprendre quel est en musique le véritable sens de ce mot.

Eh ! pourquoi le jeune artiste ne chercheroit-il point, pourquoi ne lui indiqueroit-on pas du moins, si l'on ne peut lui expliquer, ce que c'est que le *génie*? Si souvent il entendra vanter comme productions de *génie*, des ouvrages où il n'y en a pas! si souvent agité lui-même par des émotions vives, mais passagères, doué d'une mémoire fidelle, instruit de quelques routes de l'art, & remontant par ces routes à des traits ingénieux que lui rappellera sa mémoire, on lui dira qu'il a du *génie*, & il finira peut-être par le croire ! N'est-il pas bon, n'est-il pas utile de le prémunir contre ces erreurs ?

Mais comment définir le *génie*? Presque tous ceux qui l'ont tenté, hommes de *génie* ou non, en ont donné des définitions différentes. Toutes cependant offrent un même résultat; c'est que sans invention, sans création, il n'y a point de *génie*. Rousseau le dit lui-même dans cet article, où on lui reproche de l'avoir omis.

« Prends, dit-il, le Métastase & travaille ; son *génie* échauffera le tien ; tu créeras à son exemple : *c'est là ce que fait le génie.* » Oui sans doute, c'est là ce qu'il fait, ce qu'il fait seul, dans tous les genres de productions, dans tous les arts.

« Ce terme de *génie*, dit Voltaire (& celui-là devoit être aussi dans le secret), semble devoir désigner, non pas indistinctement les grands talens, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention. C'est surtout cette invention qui paroissoit aux Anciens un don des dieux, cet *ingenium*, *quasi ingenitum*, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé *génie* : il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasseroit. » (*Dictionnaire philosophique*, au mot *Génie*, sect. 1.)

Cela est de toute justesse, & cependant Voltaire

lui-même, dans la section suivante, se fait cette question singulière : « Mais au fond, le *génie* est-il autre chose que le talent ? Qu'est-ce que le talent, sinon la disposition à réussir dans un art? Pourquoi disons-nous le *génie* d'une langue ? C'est que chaque langue, par ses terminaisons, par ses articles, ses participes, ses mots plus ou moins longs, aura nécessairement des propriétés que d'autres langues n'auront pas, &c. »

On voit qu'ici, comme il lui arrive trop souvent, il équivoque sur le double sens, sur la double acception d'un mot. Le *génie* d'une langue est le caractère propre & distinctif de cette langue, ce qui n'a rien de commun avec le *génie*, faculté créatrice qui ne se trouve que dans l'esprit de l'homme, & qui y est si rare ! Le *génie* n'est point le talent ; l'un se trouve quelquefois sans l'autre ; & si le peintre de *génie* manque quelquefois du talent de peindre, si le poète de *génie* peut manquer du talent d'écrire, le peintre & le poète de talent ne manquent aussi que trop souvent de *génie*.

Voltaire avoit mieux rencontré la première fois. « Le mot *génie* semble vouloir désigner, *non pas indistinctement les grands talens, mais ceux dans lesquels il entre de l'invention*.... Un artiste, quelque parfait qu'il soit, *s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie.* »

Pour nous renfermer dans ce qui regarde la musique, on ne peut distinguer, parmi la foule presque innombrable des grands compositeurs, ceux qui ont eu véritablement du *génie*, sans connoître quel étoit l'état de la musique à l'époque où chacun d'eux a fleuri, & quelles inventions il joignit à ce qui étoit inventé avant lui ; inventions dans les formes du chant, dans les mouvemens, dans la conduite & les modulations, dans les combinaisons de l'harmonie, dans l'usage des instrumens, dans le dessin des parties instrumentales, dans les moyens d'expression ; enfin, dans l'emploi de tous ces ressorts & dans leur direction générale vers un grand but, tel qu'a été, par exemple, l'invention du drame en musique, & la perfection à laquelle il est graduellement parvenu.

Dans l'état où il est aujourd'hui, dans celui où la musique en général est arrivée, il est presqu'impossible d'y rien ajouter sans se jeter dans l'extravagant & le bizarre ; mais les combinaisons de sons, & par conséquent les motifs de chant sont inépuisables ; on peut donc inventer encore, on peut encore distinguer un compositeur qui crée, qui invente, qui a du *génie*, de ce grand nombre d'auteurs de musique vocale & instrumentale, qui redisent ce qu'on a dit, refont ce qu'on a fait, & n'ont pour toute imagination que le don des réminiscences.

Une autre qualité distinctive & caractéristique du *génie*, c'est la chaleur : mais là-dessus encore il y a souvent du mécompte. On prend pour de la chaleur, le bruit, la rapidité, la complication, les contrastes multipliés, les transitions brusques & tranchantes ; ce n'est là qu'une chaleur factice ; & l'on peut, du plus beau sang-froid, employer tous ces procédés & produire tous ces effets. La vraie chaleur se reconnoît à l'inspiration du premier motif, à la déduction facile & naturelle des motifs suivans, qui, sans le répéter, quelquefois même sans y ressembler, en dérivent, & donnent au morceau entier de l'unité, de la continuité, de l'ensemble ; en sorte que l'oreille, entraînée d'une phrase à l'autre, n'éprouve ni secousse importune, ni lassitude, sans être cependant exposée à l'ennui. C'est cette inspiration, en quelque sorte progressive, qui soutient l'attention de l'auditeur, l'échauffe lui-même, l'émeut, le transporte, & laisse en lui des impressions durables.

La vraie chaleur manque souvent aux morceaux dans lesquels on a le plus multiplié les ressorts, les moyens d'illusion & ce qu'on nomme les effets ; elle respire quelquefois dans des airs fort simples, & ce qu'il y a de bien remarquable, dans des airs lents, tandis qu'elle manque à des morceaux d'un mouvement rapide.

C'est donc principalement à ces deux signes que l'on reconnoît si un compositeur a du *génie*, & que l'on peut aussi, quand on est de bonne foi, s'appercevoir si l'on en a soi-même. Pour cette expérience, il n'est plus nécessaire de *voler à Naples :* on a pu, depuis un assez grand nombre d'années, la faire sans sortir de Paris. Des préjugés enracinés, ou s'y refusent encore, ou en contestent seuls les résultats. Dans chaque homme en particulier, l'ignorance volontaire est un mal presqu'incurable ; mais dans un public entier, l'ignorance est en bon train de se guérir quand elle n'est plus que volontaire. (*M. Ginguené.*)

GENRE. *s. m.* Division & disposition du tétracorde, considéré dans les intervalles des quatre sons qui le composent. On conçoit que cette définition, qui est celle d'Euclide, n'est applicable qu'à la musique grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne constitution de l'accord du tétracorde, c'est-à-dire, l'établissement d'un *genre* régulier, dépendoit des trois règles suivantes que je tire d'Aristoxène.

La première étoit que les deux cordes extrêmes du tétracorde devoient toujours rester immobiles, afin que leur intervalle fût toujours celui d'une quarte juste ou du diatessaron. Quant aux deux cordes moyennes, elles varioient à la vérité ; mais l'intervalle du lichanos à la mèse ne devoit jamais passer deux tons, ni diminuer au-delà d'un ton ; de sorte qu'on avoit précisément l'espace d'un ton pour varier l'accord du lichanos, & c'est la seconde règle. La troisième étoit que l'intervalle de la parhypate ou seconde corde à l'hypate n'excédât jamais celui de la même parhypate au lichanos.

Comme, en général, cet accord pouvoit se diversifier de trois façons, cela constituoit trois principaux *genres ;* savoir : le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Ces deux derniers *genres*, où les deux premiers intervalles faisoient toujours ensemble

une somme moindre que le troisième intervalle, s'appeloient, à cause de cela, *genres épais* ou *serrés*. (Voyez *Epais*.)

Dans le diatonique, la modulation procédoit par un sémi-ton, un ton & un autre ton, *si ut re mi*; & comme on y passoit par deux tons consécutifs, de là lui venoit le nom de *diatonique*. Le chromatique procédoit successivement par deux sémi-tons & un hémiditon ou une tierce mineure, *si*, *ut*, *ut* dièse, *mi*; cette modulation tenoit le milieu entre celles du diatonique & de l'enharmonique, y faisant, pour ainsi dire, sentir diverses nuances de sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit plusieurs nuances intermédiaires, & de là vient qu'on appeloit ce *genre chromatique* ou *coloré*. Dans l'enharmonique, la modulation procédoit par deux quarts de ton, en divisant, selon la doctrine d'Aristoxène, le sémi-ton majeur en deux parties égales, & un diton ou une tierce majeure, comme *si*, *si* dièse enharmonique, *ut* & *mi*: ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le sémi-ton majeur en deux intervalles inégaux, qui formoient, l'un le sémi-ton mineur, c'est-à-dire, notre dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même sémi-ton mineur au sémiton majeur, & ensuite le diton, comme ci-devant, *si*, *si* dièse ordinaire, *ut mi*. Dans le premier cas, les deux intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux enharmoniques ou d'un quart de ton; dans le second cas, il n'y avoit d'enharmonique que le passage du *si* dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du sémi-ton mineur au sémi-ton majeur, laquelle est le dièse appelé *de Pythagore*, & le véritable intervalle enharmonique donné par la nature.

Comme donc cette modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits intervalles, des intervalles presqu'insensibles, on la nommoit *enharmonique*, comme qui diroit bien jointe, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *genre* diatonique en syntonique & diatonique mol (voyez *Diatonique*), & le *genre* chromatique en mol, hémiolien & tonique (voyez *Chromatique*), dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristides-Quintilien fait mention de plusieurs autres *genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir: le lydien, le dorien, le phrygien, l'ionien, le mixolydien & le syntonolydien. Ces six *genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les tons ou modes de mêmes noms, différoient par leurs dégrés ainsi que par leur accord; les uns n'arrivoient pas à l'octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils participoient à la fois du *genre* & du mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien grec*.

En général, le diatonique se divise en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles différens entre le sémi-ton & le ton;

Le chromatique, en autant d'espèces qu'on peut assigner d'intervalles entre le sémi-ton & le dièse enharmonique.

Quant à l'enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *genre* commun, dans lequel on n'employoit que des sons stables qui appartiennent à tous les *genres*, & un *genre* mixte qui participoit du caractère de deux *genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange des *genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un tétracorde étoit accordé dans un *genre*, & un autre dans un autre; mais les auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène (*liv. I, part. 2*), que jusqu'au temps d'Alexandre, le diatonique & le chromatique étoient négligés des anciens musiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *genre* enharmonique, comme le seul digne de leur habileté; mais ce *genre* étoit entiérement abandonné du temps de Plutarque, & le chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *genre* diatonique, le chromatique & l'enharmonique, mais sans aucunes divisions; & nous considérons ces *genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le chant sur certaines cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à suivre les intervalles prescrits par ces *genres*; de sorte que le *genre* appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer que, dans notre musique, les *genres* sont presque toujours mixtes, c'est-à-dire, que le diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre sont nécessairement mêlés à l'enharmonique. Une pièce de musique toute entière dans un seul *genre*, seroit très-difficile à conduire & ne seroit pas supportable; car, dans le diatonique, il seroit impossible de changer de ton; dans le chromatique, on seroit forcé de changer de ton à chaque note, & dans l'enharmonique, il n'y auroit absolument aucune sorte de liaison. Tout cela vient encore des règles de l'harmonie, qui assujettissent la succession des accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle succession enharmonique ou chromatique; & aussi de celles de la mélodie, qui n'en sauroit tirer de beaux chants. Il

n'en étoit pas de même des *genres* des Anciens. Comme les tétracordes étoient également complets, quoique diviſés différemment dans chacun des trois ſyſtêmes, ſi dans la méthode ordinaire un *genre* eût emprunté d'un autre d'autres ſons que ceux qui ſe trouvoient néceſſairement communs entr'eux, le tétracorde auroit eu plus de quatre cordes, & toutes les règles de leur muſique auroient été confondues.

M. Serre, de Genève, a fait la diſtinction d'un quatrième *genre*, duquel j'ai parlé dans ſon article. (Voyez *Diacommatique.*) (*J. J. Rouſſeau.*)

Genre. Il eſt donc aiſé de voir qu'il y avoit, dans le ſyſtême de muſique des Grecs, des cordes communes à tous les *genres*, & d'autres qui changeoient d'un *genre* à l'autre; par exemple, dans le premier tétracorde *ſi ut re mi*, les cordes *ſi* & *mi* ſe trouvoient dans tous les *genres*, & les cordes *ut* & *re* changeoient.

Les cordes communes à tous les ſyſtêmes s'appeloient *cordes ſtables & immobiles*; les autres ſe nommoient *cordes mobiles*: de ſorte que ſi l'on traitoit particuliérement les trois *genres* ſur des inſtrumens à cordes, il n'y avoit autre choſe à faire que de changer le degré de tenſion de chaque corde mobile; au lieu que quand on exécutoit, ſur le même inſtrument, un air compoſé dans deux de ces *genres* à la fois ou dans tous les trois, il falloit multiplier les cordes ſelon le beſoin qu'on en avoit pour chaque *genre*. (Voyez les Mémoires de M. Burette, dans le *Recueil de l'Académie des Belles-Lettres.*)

Il eſt poſſible de trouver la baſſe fondamentale dans le *genre* chromatique des Grecs; ainſi *mi fa*, *fa* dièſe, *la*. Mais il n'en eſt pas de même dans le *genre* enharmonique; car ce chant *mi*, *mi* dièſe enharmonique, *fa*, n'a point de baſſe fondamentale naturelle, comme M. Rameau l'a remarqué. (Voyez *Enharmonique.*) Auſſi ce grand muſicien paroît rejeter le ſyſtême enharmonique des Grecs, comme le croyant contraire à ſes principes. Pour nous, il nous ſuffira d'obſerver, 1°. que ce *genre* n'étoit vraiſemblablement employé qu'à une expreſſion extraordinaire & détournée, & que cette ſingularité d'expreſſion lui venoit ſans doute de ce qu'il n'avoit point de baſſe fondamentale naturelle, ce qui paroît appuyer le ſyſtême de M. Rameau, bien loin de l'infirmer; 2°. qu'il n'eſt guère permis de douter, d'après les livres anciens qui nous reſtent, que les Grecs n'euſſent en effet ce *genre*; peut-être n'étoit-il pratiqué que par les inſtrumens ſur leſquels il eſt évidemment praticable, quoique très-difficile: auſſi étoit-il abandonné dès le temps de Plutarque. Ce *genre* pouvoit produire ſur les Grecs, eu égard à la ſenſibilité de leur oreille, plus d'effet qu'il n'en produiroit ſur nous, qui tenons de notre climat des organes moins délicats. M. Rameau, il eſt vrai, a prétendu depuis peu, qu'une nation n'eſt pas plus favoriſée qu'une autre du côté de l'oreille; mais l'expérience ne prouve-t-elle pas le contraire? &, ſans ſortir de notre pays, n'y a-t-il pas une différence marquée à cet égard entre les François des provinces méridionales, & ceux qui ſont plus vers le nord?

On a vu, au mot *Enharmonique*, en quoi conſiſte ou peut conſiſter ce *genre* dans notre muſique moderne. Il y en a proprement, ou il peut y en avoir de trois ſortes: l'*enharmonique* ſimple, qui eſt produit par le ſeul renverſement de l'accord de ſeptième diminuée dans les modes mineurs, & dans lequel, ſans entendre le quart de ton, on ſent ſon effet. Ce *genre* eſt évidemment poſſible, ſoit pour les inſtrumens, ſoit même pour les voix, puiſqu'il exiſte ſans qu'on ſoit obligé de faire les quarts de ton; c'eſt à l'oreil e à juger ſi ſon effet eſt agréable, ou du moins aſſez ſupportable, pour n'être pas tout-à-fait rejeté, quoiqu'il doive d'ailleurs être employé rarement & ſobrement. Le ſecond *genre* eſt le *diatonique enharmonique*, dans lequel le quart de ton a lieu réellement, puiſque tous les ſémi-tons y ſont majeurs; & le troiſième eſt le *chromatique enharmonique*, dans lequel le quart de ton a également lieu, puiſque tous les ſémi-tons y ſont mineurs. Ce dernier *genre*, poſſible ou non, n'a jamais été exécuté. M. Rameau aſſure que le diatonique enharmonique peut l'être, & même l'a été par de bons muſiciens; mais M. Leven, maître de muſique de la chapelle royale de Bordeaux, doute de ce fait, dans un ouvrage publié en 1743. « Il eſt vrai, dit-il, qu'une des parties de ſymphonie frappe le *la bémol*, dans le temps que la haute-contre frappe le *ſol dièſe* & enſuite *fa* avec *mi dièſe*. Si c'eſt là en quoi conſiſte le *genre* enharmonique, il eſt très-aiſé d'en donner; & toute la muſique le deviendra, ſi l'on veut, puiſque tout conſiſtera dans la manière de la copier. On me dira, peut-être, que réellement il y a un quart de ton de *ſol dièſe* à *la* ♭, & de *fa* à *mi dièſe*. J'y conſens; mais qu'en réſulte-t-il, ſi les deux parties diſent la même choſe, à la faveur du tempérament, qui a rapproché ces deux notes de ſi près, qu'elles ne ſont plus qu'un ſeul & même ſon? Et ſi l'intervalle du quart de ton exiſtoit réellement, il n'y a point d'oreille aſſez forte pour réſiſter au tiraillement qu'elle ſouffriroit dans cet inſtant. » Qu'oppoſer à ce raiſonnement? L'expérience contraire que M. Rameau aſſure avoir faite, & ſur laquelle c'eſt aux connoiſſeurs à décider.

L'enharmonique du premier *genre*, où le quart de ton n'a point lieu, & où il ſe fait pour ainſi dire ſentir ſans être entendu, a été employé par M. Rameau avec ſuccès dans le premier monologue du quatrième acte de *Dardanus*, & nous croyons que le mélange de ce *genre* avec le diatonique & le chromatique aideroit beaucoup à l'expreſſion, ſurtout dans les morceaux où il faudroit peindre quelques violentes agitations de l'ame. Quel effet, par exemple, le *genre* enharmonique, ſobrement ménagé & mêlé de chromatique, n'eût-il pas produit dans le fameux monologue d'*Armide*, où le poëte eſt ſi grand & le muſicien ſi foible; où le cœur d'Armide fait

tant de chemin, tandis que Lulli tourne froidement autour de la même modulation, sans s'écarter des routes les plus communes & les plus élémentaires? Aussi ce monologue est-il tout à la fois une très-bonne leçon de composition pour les commerçans, & un très-mauvais modèle pour les hommes de génie & de goût. M. Rameau, il est vrai, a entrepris de le défendre contre les coups qui lui ont été portés.

. . . . Si Pergama dextra
Defendi possent, etiam hac defensa fuissent.

Mais en changeant, comme il l'a fait, la basse de Lulli en divers endroits, pour répondre aux plus fortes objections de M. Rousseau, en supposant dans cette basse mille choses *sous-entendues*, qui ne devroient pas l'être, & auxquelles Lulli n'a jamais pensé, il n'a fait que montrer combien les objections étoient solides. D'ailleurs, en se bornant à quelques changemens dans la basse de Lulli, croit-on avoir réchauffé ou pallié la froideur du monologue? Nous en appelons au témoignage de son célèbre défenseur. Eût-il fait ainsi chanter Armide? Eût il fait marcher la basse d'une manière si pédestre & si triviale? Qu'il compare ce monologue avec la scène du second acte de *Dardanus*, & il sentira la différence. Les beautés de Lulli sont à lui; ses fautes viennent de l'état d'enfance où la musique étoit de son temps; excusons ses fautes, mais avouons-les.

La scène de *Dardanus*, que nous venons de citer, vient ici d'autant plus à propos, qu'elle nous fournit un exemple du *genre chromatique* employé dans le chant & dans la basse; nous voulons parler de cet endroit:

Et s'il étoit un cœur trop foible, trop sensible,
Dans de funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous? &c.

Le chant y procède en montant par sémi-ton, ce qui amène nécessairement le demi-ton mineur dans la mélodie, & par conséquent le *chromatique*; la basse fondamentale, au premier vers, descend de tierce mineure de la tonique *sol* sur la dominante tonique *mi*, & remonte à la tonique *la*, portant l'accord mineur, laquelle devient ensuite dominante tonique elle-même, c'est-à-dire, porte l'accord majeur. (Voy. *Dominante.*) Cette dominante tonique remonte à sa tonique *re*, qui dans le second vers descend de tierce mineure sur la dominante tonique *si*, pour remonter de là à la tonique *mi*. Or, une marche de basse fondamentale dans laquelle la tonique, qui porte l'accord mineur, reste sur le même degré pour devenir dominante tonique, ou dans laquelle la basse descend de tierce d'une tonique sur une dominante, produit nécessairement le chromatique par l'effet de l'harmonie. (Voyez *Chromatique* & nos *Elémens de musique.*)

Le *genre* chromatique qui procède par sémi-tons en montant, a été employé avec d'autant plus de vérité dans ce morceau, qu'il nous paroît représenter parfaitement les tons de la nature. Un excellent acteur rendroit infailliblement le second & le troisième vers comme ils sont notés, en élevant sa voix par sémi-tons; & nous remarquerons que si l'on chantoit cet endroit comme on chante le récitatif italien, sans appuyer sur les sons, sans les filer, à peu près comme si l'on parloit ou on lisoit, en observant seulement d'entonner juste, on n'appercevroit point de différence entre le chant de ce morceau & une belle déclamation théâtrale: voilà le modèle d'un bon récitatif.

Je ne sais, pour le dire en passant, si la méthode de chanter le récitatif à l'italienne seroit impraticable sur notre théâtre dans les récitatifs bien faits; elle n'a point paru choquante à d'excellens connoisseurs devant lesquels j'en ai fait essai; ils l'ont unanimement préférée à la langueur insipide & insupportable de notre chant de l'opéra, qui devient tous les jours plus traînant, plus froid, & d'un ennui mortel. Ce que je crois pouvoir assurer, c'est que quand le récitatif est bon, cette manière de le chanter le fait ressembler beaucoup mieux à la déclamation. J'ajoute, par la même raison, que tout récitatif qui déplaira étant chanté de cette sorte, sera infailliblement mauvais; ce sera une marque que l'artiste n'aura pas suivi les tons de la nature, qu'il doit avoir toujours présens. Ainsi, un musicien veut-il voir si son récitatif est bon, qu'il l'essaie en le chantant à l'italienne; & s'il lui déplaît en cet état, qu'il en fasse un autre. On peut remarquer que les deux vers du monologue d'*Armide*, que M. Rousseau trouve le moins mal déclamés,

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

sont en effet ceux qui, étant récités à l'italienne, auroient moins l'air de chant. Nous prions le lecteur de nous pardonner cette légère digression, dont une partie eût peut-être été mieux placée à l'article *Récitatif*; mais on ne sauroit trop se hâter de dire des vérités utiles, & de proposer des vues qui peuvent contribuer aux progrès de l'art. (*D'Alembert.*)

GENRE. J'ai fait voir au mot *Enharmonique*, qu'il n'étoit pas vrai que l'accord de septième diminuée pût seul produire l'enharmonique simple, & que ce *genre* avoit lieu toutes les fois qu'on pouvoit prendre une note pour une autre, au moyen du tempérament, quel que fût d'ailleurs l'accord, quoique celui de septième diminuée soit en effet le plus favorable. Quant à l'existence, réelle ou non, du quart de ton dans le second & le troisième *genre*, le diatonique enharmonique, & le chromatique enharmonique, je ne sais pas ce qu'on veut dire. Est-ce que Rameau a jamais prétendu que les instrumens dussent faire sentir *réellement* le passage du *sol* ✱, par exemple au *la* b, autrement que par la force de la modulation? Parce qu'il écrivoit des deux manières à la fois ces deux notes, devenues la même par le tempérament, croit-on

croit-on que son intention fût que leur différence fût exprimée par les instrumens ? La preuve pour moi que ce n'étoit pas son idée, c'est qu'il les frappe ensemble, & qu'assurément un *sol* ✡ & un *la* ♭ ne peuvent produire aucune harmonie simultanée. Il vouloit donc que ces deux notes se confondissent en une; & s'il employoit, pour l'exprimer, ses deux formes différentes dans chaque partie, c'étoit pour avertir les exécutans, ou plutôt les lecteurs sur la partition, que le passage étoit enharmonique. En cela, je crois qu'il a eu tort, & qu'il a nui lui-même à l'exécution qu'il desiroit. Comme un *la* ♭ descend ordinairement sur le *sol*, & que le *sol* ✡, au contraire, monte ordinairement sur le *la*, les symphonistes sont habitués à rapprocher, dans l'exécution, chacune de ces notes de celle sur laquelle elle doit se résoudre; ainsi, ils font le *la* ♭ fort bas, & le *sol* ✡ fort haut. Il résultoit donc de la manière d'écrire de Rameau, que les exécutans, loin de produire entre ces deux notes l'unisson qu'il desiroit, faisoient entendre réellement un quart de ton, & même très-fort, ce qui rendoit l'effet insupportable & l'exécution impossible. Si, au contraire, il eût écrit les deux notes sous la même forme, l'unisson auroit pu être parfait, & la succession seule eût produit l'effet desiré, soit que le *sol* ✡, devenu *la* ♭, fût descendu sur un *sol*, ce qui n'eût été dans la mélodie qu'une progression chromatique, soit que le *la* ♭, devenu *sol* ✡, fût monté sur un *la*, progression également chromatique dans un autre sens.

M. Levens dit que, « si c'est là en quoi consiste » l'enharmonique, il est très-aisé d'en donner, puis- » qu'il ne consistera que dans la manière de copier la » musique. » Cela ne signifie rien. La progression de la basse fondamentale est ce qui produit ce *genre*, & non la manière dont on écrit les sons. C'est du rapprochement subit de modulations éloignées, qu'on attend un effet, & non de la différence successive du quart de ton, que je persiste à croire qu'on ne doit pas rendre sensible.

Il y a dans la fin de l'article de d'Alembert, une méprise qui doit être remarquée. Il cite la scène de Dardanus comme fournissant un exemple du *genre* chromatique dans le chant & dans la basse. Il fait bien voir qu'il est dans le chant, puisqu'il procède par sémi-tons; mais il ajoute que la basse fondamentale descend de troisième mineure de la tonique *sol* sur la dominante tonique *mi*, & remonte à la tonique *la*, portant l'accord mineur, & ensuite l'accord majeur, comme dominante tonique de *re*, &c. Or, cette marche produit bien le chromatique, mais n'est pas elle même chromatique. Il ne falloit donc pas dire que cet exemple offroit ce *genre* dans le chant & dans la basse, ce qui auroit été vrai, si de la tonique *sol*, cette basse fut passée au *sol* ✡, portant septième diminuée ; car cet accord est le seul qui, dans le système de Rameau, puisse donner une marche chromatique à la basse fondamentale.

(*M. Framery.*)

GENRES. Personne encore n'a connu la vraie théorie des *genres ;* je crois l'avoir découverte le premier, & voici comme j'y suis pavenu.

Je me suis dit : toutes les cordes du systême musical sont de la même nature, du même *genre*, ou elles sont de *genres* différens.

On prétend qu'il y a trois *genres :* cela veut-il dire qu'il y a trois espèces de cordes, dont chaque espèce est affectée à un genre ? ou toutes les cordes ont-elles les mêmes facultés, & ne sont-elles qu'en plus grand nombre dans le chromatique que dans le diatonique, parce qu'aux sept cordes du diatonique s'ajoutent celles du chromatique ; & en plus grand nombre encore dans l'enharmonique, où les cordes affectées à ce *genre* s'unissent à celles des deux autres ? ou bien enfin n'y a-t-il jamais que les sept cordes diatoniques des différens tons qui prennent tour à tour la place les unes des autres, au moyen de changemens de ton très-fréquens ?

Quelles sont les idées reçues à cet égard ? Tout prouve que l'on ne voit dans la musique que les sept cordes diatoniques des différens tons, & que l'on ne regarde le *genre* chromatique & l'enharmonique que comme des transitions ou passages d'un ton à un autre ; témoin ce que dit J. J. Rousseau dans cet article même, & ce n'est pas seulement ici sa pensée, mais c'est celle de tous les théoriciens. « Une pièce » de musique toute entière dans un seul *genre* seroit » très-difficile à conduire, & ne seroit pas suppor- » table ; car dans le diatonique il seroit impossible » de changer de ton. »

Un changement de ton est donc, selon cette opinion, un changement de *genre ;* dans ce sens que le diatonique étant renfermé dans sept cordes, on ne peut en faire entendre une huitième sans entrer dans le *genre* chromatique. Mais il y a une erreur évidente dans cette façon de voir; car la substitution d'un ton à un autre n'est point un passage du diatonique au chromatique. Pour que ce passage eût lieu, il faudroit que les sept cordes diatoniques du ton que l'on quitte existassent avec la corde de plus, c'est-à-dire, avec la huitième corde par laquelle la transition s'opère ; ce qui ne se peut comme diatonique, puisqu'alors la transition, le changement de ton n'auroit pas lieu : car, qu'est-ce qui fait que le *si* ♭ porte en *fa* majeur ? C'est qu'il exclut le *si* naturel auquel il se substitue. Ce *si* ♭ n'est donc point une huitième corde, mais une des sept du ton de *fa*, & celle de ce ton qui exclut le ton d'*ut ;* car les six autres, *ut re mi fa sol la*, appartiennent à l'un comme à l'autre dans le systême du tempérament. Si le *si* ♭ n'empêchoit pas le *si* naturel d'exister & de faire partie du nombre des sept cordes diatoniques, alors *si* ♭ seroit donc une huitième corde diatonique, ce qui ne peut être, puisqu'il n'y en a que sept ; ou il seroit une corde chromatique, & dans l'un & l'autre cas, il n'y auroit nul changement

de ton, mais emploi d'une huitième corde diatonique ou d'une première corde chromatique.

Rousseau ajoute : « Dans le chromatique, on » seroit forcé de changer de ton à chaque note. »

Voilà qui fait voir évidemment que le chromatique n'est considéré que comme transition ou passage d'un ton à un autre ; erreur d'après laquelle il résulteroit qu'il n'y auroit point de *genre* chromatique, mais seulement un enchaînement de tons, au moyen duquel les cordes diatoniques procéderoient par un sémi-ton mineur, manière qu'on seroit convenu d'appeler chromatique.

« Et dans l'enharmonique, il n'y auroit absolu- » ment aucune sorte de liaison. »

L'enharmonique n'est donc, d'après cela, qu'une autre manière de passer d'un ton dans un autre, sans qu'il y ait jamais d'autres cordes que des diatoniques diversement employées. Comment a-t-on raisonné pour entasser ainsi erreur sur erreur ? Voici ce qu'on s'est dit.

Dans *ut re mi fa sol la si ut*, qui est la gamme diatonique, on ne procède que par tons, comme d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la* & de *la* à *si*, ou par sémi-tons majeurs, comme de *mi* à *fa* & de *si* à *ut*. Or, quand on procède par demi-tons mineurs, comme de *si* à *si* ♭ ou de *fa* à *fa* ♯, on sort alors du *genre* diatonique, puisque le diatonique ne procède pas par demi-tons mineurs ; & par conséquent, on entre dans le genre chromatique.

Voici ce qu'il y a de faux dans ce raisonnement. Le diatonique, qui ne change point de ton, qui n'emploie que les sept notes d'un même ton, ne procède pas, à la vérité, par sémi-tons mineurs ; mais le diatonique d'un ton auquel on substitue le diatonique d'un autre ton, procède nécessairement par un demi-ton mineur : car cette substitution ne peut s'opérer qu'au moyen d'un sémi-ton mineur exprimé ou sous-entendu.

Maintenant, voici comme on trouve de l'enharmonique où il n'y a que du diatonique. On dit : Procéder par un demi-ton mineur, c'est faire du chromatique ; donc, procéder par un intervalle plus petit encore, tel que le passage de *la* ♭ à *sol* ♯, de *si* ♭ à *la* ♯, c'est faire de l'enharmonique. Voici ce qu'il falloit dire : Le genre diatonique sans transition n'admet que le demi-ton majeur ; mais avec transition ou substitution d'un ton à un autre, substitution qui est toute diatonique, il y a nécessairement emploi du sémi-ton mineur, & même il y a passage d'un *la* ♭ à un *sol* ♯, d'un *fa* à un *mi* ♯, ou tout autre équivalent, ce qui donne un intervalle qui n'en est pas un dans le tempérament, & ce passage a lieu lorsque dans une septième de dominante, telle que *sol si re fa*, on change l'appellation du *fa*, & que l'on en fait un *mi* ♯, en lui donnant pour suite ou résolution *fa* ♯ *si re fa* ♯, ce qui porte le ton d'*ut* majeur en *si* mineur, sans qu'il y ait aucun emploi d'autres cordes que des diatoniques, & rien autre enfin qu'une substitution des sept cordes diatoniques de *si* mineur aux sept cordes diatoniques d'*ut* majeur.

Jusqu'ici donc, il n'y a qu'un seul *genre* d'avéré, & le chromatique & l'enharmonique ne sont qu'une fausse interprétation de ce qui se passe dans les transitions ou substitutions d'un ton à un autre, sous prétexte que, dans ces transitions, il y a emploi du demi-ton mineur & d'un intervalle moindre encore, qu'on s'est avisé d'appeler quart de ton, emploi qui n'a pas lieu dans un même ton, mais qui résulte naturellement de la substitution d'un ton à un autre.

Aucune transition ne supposant l'existence du chromatique ni de l'enharmonique, qui pourroit donc établir ces deux genres ? L'existence de cordes d'une nature différente de celles qu'on nomme diatoniques. Cette existence est certaine, & c'est en ceci que consiste ce que je crois pouvoir appeler ma découverte. Comment, me suis-je demandé, les notes se lient-elles entr'elles pour former le discours musical ? Après beaucoup de méditations, j'ai pu répondre : Elles se lient deux à deux ou trois à trois, formant ainsi des unions que je nomme *propositions* ou *cadences*. En conséquence, j'ai reconnu d'abord que les cordes diatoniques pouvoient s'unir entr'elles, soit en montant, soit en descendant d'un ou de plusieurs degrés. (Voyez *Mélodie*.)

J'ai vu ensuite que les cordes chromatiques ne pouvoient pas se marier ainsi entr'elles, mais qu'elles s'unissoient, ou à une diatonique ou à une enharmonique, soit en qualité d'antécédent, soit comme conséquent.

J'ai vu enfin que les cordes enharmoniques ne pouvoient se marier ni entr'elles ni avec les diatoniques, mais seulement avec les chromatiques. Muni de ces découvertes certaines, j'ai procédé à la formation du grand systême musical. J'ai reconnu qu'il y a dans chaque ton majeur, non-seulement sept notes, mais vingt-sept cordes différentes, sans compter les octaves. Alors, si je puis parler ainsi, le domaine du ton s'est montré à mes yeux dans toute son étendue.

De ces vingt-sept cordes, il y en a sept primitives, fondamentales & diatoniques, dont les vingt autres sont des nuances chromatiques ou enharmoniques.

Ces vingt-sept cordes, en *ut* mode majeur, sont :

1°. Sept diatoniques, qui, prises de tétracorde en tétracorde en montant, sont : *si mi la re sol ut fa* : & en descendant, *fa ut sol re la mi si*.

2°. Dix cordes chromatiques, cinq par bémol, *si* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *sol* ♭, & cinq par dièse, *fa* ♯ *ut* ♯ *sol* ♯ *re* ♯ *la* ♯.

3°. Dix cordes enharmoniques, cinq par bémol, *ut♭ fa♭ ſi♭♭, mi♭♭, la♭♭*, & cinq par dièſe, *mi♯ ſi♯ fa× ut× ſol×*.

Enſemble & en montant de quarte juſte : *ſi mi la re ſol ut fa, ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭, ut♭ fa♭ ſi♭♭ mi♭♭ la♭♭*.

En deſcendant de quarte juſte: *fa ut ſol re la mi ſi, fa♯ ut♯ ſol♯ re♯ la♯, mi♯ ſi♯ fa× ut× ſol×*.

Comment? toutes ces cordes ſont en *ut* naturel, mode majeur! Oui; ces vingt-ſept cordes appartiennent au ton d'*ut* mode majeur, & ſont par conſéquent toutes employables ſans ſortir de ce ton, ainſi que le prouvent les exemples ci-après; car ma théorie n'eſt que l'explication vraie & complète de ce qui ſe fait ou peut ſe faire.

La gamme chromatique, ou le ſyſtème chromatique ordonné & méthodique, n'eſt pas *ut*, ♯ *ut re*, *re* ♯ *mi fa*; *fa* ♯ *ſol*, *ſol* ♯ *la*, *la* ♯ *ſi ut*, qui n'eſt que le rempliſſage chromatique de l'octave UT *ut*; car, pour que ce ſyſtème ſoit ordonné, il faut que le *fa* ♯ ſoit le premier dièſe, l'*ut* ♯ le ſecond, & ainſi de ſuite.

EXEMPLE où la corde chromatique eſt l'antécédent de la cadence, & la diatonique le conſéquent.

Mi fa, fa♯ ſol: ſi ut: ut♯ re: fa♯ ſol, ſol♯ la: ut♯ re, re♯ mi: ſol♯ la, la♯ ſi.

En deſcendant:

Ut ſi, ſi♭ la: fa mi, mi♭ re: ſi♭ la, la♭ ſol: mi♭ re, re♭ ut: la♭ ſol, ſol♭ fa.

EXEMPLE où la corde chromatique eſt le conſéquent.

Mi fa, la ſi♭: re mi♭, ſol la♭: ut re♭: fa ſol♭.

En deſcendant:

Ut ſi: ſol fa♯: re ut♯: la ſol♯: mi re♯: ſi la♯.

Il faut bien obſerver que le genre chromatique ne peut exiſter ſeul, & qu'il n'eſt qu'un *genre intercalaire* entre le diatonique, *genre* ſans lequel il n'y a point de muſique poſſible. La gamme chromatique ou le ſyſtême chromatique n'eſt donc que le *genre* diatonique, entre les cordes duquel les cordes chromatiques ſe placent. Si on n'employoit que les cordes chromatiques, par cela même elles deviendroient diatoniques; car elles ne ſont chromatiques qu'autant qu'elles coexiſtent avec les diatoniques, & comme cordes du ſecond *genre* ou ordre.

Les enharmoniques ne peuvent également exiſter que conjointement avec les diatoniques & les chromatiques; ces cordes du troiſième ordre étant de leur nature intercalaires entre les cordes chromatiques, comme celles-ci le ſont entre les diatoniques.

On ne peut donc préſenter le tableau du ſyſtême des enharmoniques qu'en préſentant le ſyſtème muſical en entier, lequel eſt complété par ces cordes enharmoniques.

EXEMPLE du grand ſyſtème (*par dièſe*).

Diatonique & chromatique.	Enharmonique & chromatique.	Chromatique & diatonique.
Mi fa,	*Mi♯ fa♯,*	*Fa♯ — ſol.*
Si ut,	*Si♯ ut♯,*	*Ut♯ — re.*
Fa♯ ſol,	*Fa× ſol♯,*	*Sol♯ — la.*
Ut♯ re,	*Ut× re♯,*	*Re♯ — mi.*
Sol♯ la,	*Sol× la♯,*	*La♯ — ſi.*

EXEMPLE par bémol.

	Diatonique.	Enharmonique & chromatique.	Chromatique & diatonique.
	Ut — ſi,	*Ut♭ — ſi♭,*	*Si♭ — la.*
	Fa — mi,	*Fa♭ — mi♭,*	*Mi♭ — re.*
Chromatique & diatonique.	*Si♭ — la,*	*Si♭♭ — la♭,*	*La♭ — ſol.*
	Mi♭ — re,	*Mi♭ — re♭,*	*Re♭ — ut.*
	La♭ — ſol,	*La♭♭ — ſol♭,*	*Sol♭ — fa.*

Voilà le ſeul grand ſyſtême parfait & immuable.

Si l'on demande pourquoi j'admets dix cordes chromatiques & dix enharmoniques, je dirai que c'eſt parce que, *pour former un ſyſtême muſical complet*, il faut que chaque corde ait la faculté de *s'unir mélodiquement* avec ſa voiſine, au-deſſus & au-deſſous, *par un ſémi-ton*.

Or, comme en *ut*, mode majeur, qui eſt le type ou modèle de tous les tons majeurs, il y a deux notes qui cadencent diatoniquement avec leur voiſine en deſſus, ou en deſſous, par un ſémi-ton; ſavoir : en montant *ſi* & *mi*, *ſi ut* & *mi fa*, & en deſcendant *fa* & *ut*, qui forment les cadences *fa mi* & *ut ſi*; il n'en reſte plus que cinq à faire cadencer ainſi, au moyen du chromatique, & ce ſont, en montant, *fa ut ſol re la*, & en deſcendant, *ſi mi la re ſol* : donc cinq dièſes chromatiques, *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯, & cinq bémols chromatiques *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭.

Mais, au moyen du dièſe chromatique, on a éloigné d'un ton, de leurs voiſines au-deſſous, les cordes chromatiques *fa* ♯ *ut* ♯ *ſol* ♯ *re* ♯ *la* ♯; en conſéquence, il faut qu'un dièſe rapproche ces notes ainſi diſtantes, & c'eſt l'opération des cinq dièſes enharmoniques *mi* ♯ *ſi* ♯ *fa* × *ut* × *ſol* ×.

De même les cinq bémols chromatiques *ſi* ♭ *mi* ♭ *la* ♭ *re* ♭ *ſol* ♭, ont éloigné de leurs voiſines au-deſſus les cinq notes ſur leſquelles ils portent; il faut donc rapprocher ces voiſines trop éloignées d'un ſémi-ton, & c'eſt à quoi ſont deſtinés les cinq bémols enharmoniques *ut* ♭ *fa* ♭ *ſi* ♭♭ *mi* ♭♭ *la* ♭♭.

Par cette explication l'on voit pourquoi, dans les ſept dièſes ſimples, les deux derniers *mi* ♯ & *ſi* ♯ ſont au nombre des enharmoniques, & pareillement pourquoi j'ai été obligé de comprendre *ut* ♭ & *fa* ♭ parmi les cordes de ce troiſième *genre*.

S'il n'étoit pas inutile de propoſer quelqu'amélioration dans l'emploi des ſignes, je dirois qu'il faudroit diſtinguer, par le ſigne, le dièſe & le bémol diatoniques du chromatique & de l'enharmonique. Mais il faut ſe contenter pour le moment de prouver l'exiſtence de ces trois eſpèces de cordes.

Prouvons que les cordes chromatiques ne ſe marient point entr'elles, & que par conſéquent elles diffèrent eſſentiellement des diatoniques qui ont cette faculté.

Exemple à deux temps égaux.

Le chiffre 1 marque le levé, car c'eſt le levé qui eſt le premier temps de la cadence; le chiffre 2 déſigne le frappé ou ſecond temps de la cadence.

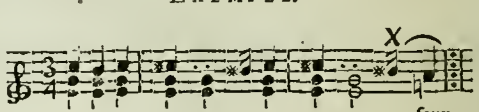
Si ut, *ſol mi*, *ſol fa*, *re ſi*, *la* ♯ *ſol* ♯, *la fa*, *ſi* ♭ *la* ♭, *ut ſi*.
1 2   1 2   1 2   1 2   1 2   2 2   1 2   1 2

Dans cet exemple, les cadences *la* ♯ *ſol* ♯ & *ſi* ♭ *la* ♭ choquent l'oreille; pourquoi cela? C'eſt qu'elles choquent la raiſon. On peut donc choquer le jugement en muſique comme dans tout autre langage? Aſſurément; le bon ſens exiſte en muſique comme par out, & le fil logique du diſcours ne peut pas plus ſe rompre dans la phraſe muſicale que dans toute autre, ſans que la raiſon en ſoit bleſſée. La cadence *la* ♯ *ſol* ♯ eſt un déraiſonnement muſical, car il coupe le fil logique de cette phraſe, en y détruiſant l'unité de ton qui doit y régner. Comment détruit-elle cette unité? En ce qu'elle traite en corde diatonique la corde chromatique *la* ♯, puiſqu'elle lui donne pour conſéquent la corde chromatique *ſol* ♯, ce qui forme une union diſcordante & interdite par la nature. Pourquoi dites-vous que c'eſt traiter la corde *la* ♯ en corde diatonique, que de lui donner *la* ♯ pour frappé, pour ſuite ou conſéquent? C'eſt que *la* ♯ ne pourroit ſe marier mélodiquement avec *ſol* ♯ qu'autant que ces deux cordes ſeroient diatoniques, ou l'une diatonique & l'autre chromatique; car il n'y a que les cordes diatoniques qui ſe marient entr'elles, les chromatiques ne s'alliant qu'à une corde de l'un des deux autres *genres*. Ce raiſonnement s'applique également à la cadence *ſi* ♭ *la* ♭, qui eſt une fauſſe propoſition, puiſque ces cordes étant toutes deux chromatiques, elles ne peuvent cadencer enſemble.

Pour rendre juſtes ces deux propoſitions *mal ſonnantes*, il faut, dans l'une, ſubſtituer *la* naturel diatonique à *la* ♯ chromatique; & dans l'autre un *la* naturel à *la* ♭.

Veut-on s'aſſurer qu'il y a des cordes enharmoniques, & qu'elles ne peuvent s'unir entr'elles ni aux diatoniques, mais ſeulement aux chromatiques; il n'y a qu'à exécuter les exemples ſuivans.

Exemple.



Le *ſi* ♯ enharmonique, marqué d'une croix, & qui paſſe au ton naturel diatonique, eſt une fauſſe cadence mélodique; donc l'enharmonique ne cadence point avec le diatonique.

Le paſſage du *ſi* ♯ enharmonique à l'*ut* × enharmonique eſt également une fauſſe cadence mélodique, une propoſition mal ſonnante; donc deux

cordes chromatiques *différentes* ne cadencent point entr'elles.

Maintenant qu'on a vu la preuve qu'il y a trois *genres* de cordes, les diatoniques, les chromatiques & les enharmoniques, on ne peut plus mettre en question l'existence de ces trois *genres*, ni croire, comme on l'enseigne, que le chromatique & l'enharmonique ne consistent que dans des transitions. Toutes ces erreurs sont naturellement détruites par les exemples que nous venons de mettre sous les yeux de nos lecteurs. Il s'agit maintenant d'examiner si les idées qu'on s'est faites des *genres* des Anciens sont vraies ou fausses.

On dit que chez les Grecs le chromatique procédoit par un sémi-ton majeur *si ut*, un sémi-ton mineur *ut ut* ✻ & un hémi-diton, ou tierce mineure *ut* ✻ *mi*; mais c'est une méprise de croire que le chromatique marchoit ainsi par une tierce mineure après deux sémi-tons, & que les Grecs s'abstenoient des cadences mélodiques *ut* ✻ *re*, *re* ✻ *mi*. Ceux qui le pensent, prennent la manière abrégée d'indiquer le système chromatique pour ce système entier; ce qui est tomber dans la même erreur que de croire que les trois cordes de la lyre de Mercure *sol ut fa* étoient tout le système diatonique des Anciens; tandis que ces trois cordes *sol ut fa* ne sont, bien évidemment, que la première & la dernière corde de chacun des deux tétracordes *sol la si ut*, *ut re mi fa*, qui forment en effet tout le système diatonique, composé de sept cordes, qu'on appellera, si on veut, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, ou *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, ou *sol la si ut re mi fa*, ou *si ut re mi fa sol la*.

Le genre chromatique des Grecs étoit donc tel qu'est le nôtre, comme leur diatonique est notre diatonique, comme leur oreille est notre oreille, leur organisation notre organisation.

Voyons maintenant si leur enharmonique, qu'on n'a jamais compris, est autre chose que notre enharmonique.

« Dans l'enharmonique, dit J. J. Rousseau, la » modulation procédoit par deux quarts de ton & » par un diton, ou tierce majeure. »

Deux quarts de ton! Voilà qui est terriblement imposant; mais sait-on bien ce qu'on dit quand on parle ainsi de quart de ton? Rien n'est plus commode que de dire que le diatonique procède par tons, le chromatique par demi-tons, l'enharmonique par quarts de ton, & le diacommatique par demi-quarts de ton; mais toute cette prétendue science s'évanouit devant la pratique éclairée, qui n'offre aux yeux de ceux qui savent voir, & aux oreilles de ceux qui entendent bien, que des tons & des demi-tons.

Examinons le tétracorde enharmonique grec *si si* ✻ *ut mi*. Hé bien! ce tétracorde, qui offre l'abrégé du système enharmonique, & non le système lui-même en entier, n'est pas autre chose que mon *genre* enharmonique; car *si si* ✻ *ut mi* est l'abrégé de *si ut*, *si* ✻ *ut* ✻, *ut* ✻ *re*, *ut* X *re*, *re* ✻ *mi*, dans lequel il n'y a que des demi-tons, malgré toute assertion contraire.

Le *genre* enharmonique est le *genre* des cordes *serrées & bien jointes*, dit Rousseau, d'après Burette; cette définition convient parfaitement à mon enharmonique, & fort peu à celui qui laisse une grande lacune entre *ut* & *mi*, qui devroit le faire appeler le *genre* des séparées & des rares.

« Il n'y avoit jamais que quatre cordes par tétra» cordes; » cela est vrai, mais c'est des cordes diatoniques & fondamentales qu'il faut entendre qu'il n'y avoit que ce nombre; car chaque *genre* intercalaire ayant les siennes, *qui ne remplacent pas les diatoniques, que rien ne déplace ni ne remplace*, il faut de toute nécessité qu'un tétracorde chromatique ait ses quatre cordes diatoniques, plus ses intercalaires chromatiques; & qu'un tétracorde enharmonique ait quatre cordes diatoniques, plus les intercalaires chromatiques, plus les intercalaires enharmoniques; c'est là ce qu'il falloit comprendre pour bien raisonner sur les tétracordes, & ce qui est échappé à Rousseau, tout grand raisonneur qu'il étoit. Aussi dit-il, sans se rendre bien compte de sa pensée, « si l'on avoit égard à ce que disent Boëce & d'au» tres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner » de bornes fixes à l'étendue du tétracorde. » — On pourroit très-bien lui donner des bornes, & ce sont celles que j'assigne dans mon grand système; car il n'y en a point d'autres que celles-là, étant celles que la nature a assignées elle-même, en nous organisant comme elle a fait.

Ne faut-il pas se croire bien fort de l'autorité des Grecs, pour oser donner *si si* ✻ *ut mi* pour de la mélodie grecque? Oseroit-on le donner pour un trait de notre mélodie? Ne diroit-on pas à celui qui seroit assez mal-avisé pour cela: apprenez à solfier, & vous saurez que *si si* ✻ *ut mi* n'est pas, ne fut & ne sera jamais de la musique, & qu'il n'y a que ceux qui calculent & raisonnent en dépit d'Apollon & de Minerve, qui s'imaginent que le quart de ton est un intervalle musical. La nature nous apprend, soit dans l'exercice de la voix, soit dans l'emploi musical des sons tirés des instrumens, que le plus petit intervalle en musique est un demi-ton. Un demi-ton peut être plus ou moins fort, mais jamais assez foible ni assez fort pour n'être plus un demi-ton; il en est de même des autres intervalles, & c'est ce qui permet les différens tempéramens, sans permettre pour cela une autre musique. Dire que les Anciens avoient des quarts de ton, c'est dire qu'ils étoient d'une autre organisation que l'organisation humaine, & par conséquent c'est avancer une absurdité. Tout prouve, au contraire, que le système mélodique des Anciens, & notre système harmonique, ne sont, l'un à l'autre, que comme une partie est à un tout, c'est absolument le même système de sons; mais celui des Anciens n'est qu'à une partie, & le nôtre à plusieurs.

Il faut observer que si les Anciens n'avoient pas notre systême harmonique, il ne s'ensuit pas de là que nous n'ayons pas leur systême mélodique : le systême grec, au contraire, est implicitement compris tout entier dans notre systême harmonique, & il nous est loisible de l'en séparer quand il nous plaît; nous n'avons besoin pour cela que de retrancher l'harmonie, & de suivre pour la mélodie les erremens du plain-chant, mesuré ou non mesuré.

En quoi la musique à une seule partie des Anciens diffère-t-elle d'une musique à une seule partie des Modernes? En ce que celle des Anciens n'est point composée d'après un systême d'accords, & d'après le mode harmonique majeur ou mineur, mais d'après le systême des tétracordes accouplés qui sont les modes mélodiques grecs. (Voyez *Modes.*)

Ce qui a égaré les philosophes, tant anciens que modernes, c'est qu'ils ont considéré l'intervalle d'un son a un autre comme divisible à volonté. En conséquence, ils ont divisé & soudivisé cet intervalle en autant de parties qu'il convenoit à leurs idées. Il falloit au contraire ne voir dans la musique que *des individus de trois classes différentes*, des diatoniques, des chromatiques & des enharmoniques, placés tous à l'une ou à l'autre des deux seules distances *mélodiques* qui existent, savoir : à un *ton* ou à un *sémi-ton;* & ne rien voir de divisible dans tous ces individus, dont l'un ne peut former l'autre en se coupant en deux ou en quatre.

Si les musiciens, au lieu de se laisser sagement conduire par la nature ou par leur instinct, s'étoient livrés aux philosophes, ils auroient fait de la musique épouvantable ; mais hors d'état d'entendre & de réfuter ceux-ci, ils ont suivi le chemin que leur indiquoit le sentiment musical, ils ont consulté leur organisation ; & cette lumière, plus grande & plus sûre, à mesure que l'on se perfectionne, les a toujours préservés de l'erreur. Voulez-vous voir où conduit la manie du calcul qu'une connoissance profonde de la musique ne fait point arrêter où il faut? Lisez l'article *Consonnance* tiré de Sulzer, & celui de l'abbé Feytou. Nous réfuterons les erreurs qui s'y trouvent à l'article *Harmonie* & à l'article *Systême*.

On s'imagine, d'après les théoriciens, que nous goûterions un charme inexprimable, si, au lieu d'intervalles dits *tempérés*, on n'employoit que des intervalles non tempérés; cette idée est fausse, il n'en résulteroit pas plus de plaisir, mais seulement l'impossibilité de revenir au ton d'où l'on seroit parti ; ce dont il est facile de se convaincre sur le violon ou le violoncelle, où l'on peut se donner la jouissance de jouer en un seul ton, d'après tel systême qu'on voudra essayer. On croit aussi, & cette erreur est encore plus sensible que la précédente, que quand un *la* ♭ devient *sol* ✕, si l'on pouvoit faire succéder dans toute la rigueur de son intonation ce *sol* ✕ à ce *la* ♭, on savoureroit alors tout ce que l'enharmonique a d'attrayant, & point du tout ; le passage de *la* ♭ à *sol* ✕ est un intervalle non musical, qu'on ne peut faire entendre sans détonner, & qu'il faut bien se garder de pratiquer dans l'exécution, ainsi qu'on peut s'en convaincre en cherchant cette différence sur un violoncelle.

Le plaisir de l'enharmonique est celui que donne un mot employé dans deux sens différens. Présenté d'abord sous une acception, comme conséquent d'une cadence, il est pris ensuite sous une autre, & devient l'antécédent de la cadence suivante. Voilà ce qui étonne, & c'est à cet étonnement que l'enharmonique doit une partie de sa puissance. Or donc, si, au lieu de conserver le même son, on s'avise, dans le dessein d'être plus exact, de baisser ou de hausser l'intonation, alors, au lieu de mettre sur la voie du nouveau sens sous lequel on veut employer telle note, on fait un intervalle anti-musical qui n'explique point le mystère, mais qui en détruit le charme. Il faut donc que l'exécutant qui est arrivé sur un *la* ♭ qui va devenir *sol* ✕, garde bien l'intonation du *la* ♭ pour le *sol* ✕ ; car c'est précisément la résolution d'un *la* ♭ comme s'il étoit *sol* ✕ qui produit la surprise dont le prétendu enharmonique nous fait jouir. Je dis *prétendu enharmonique*, parce que dans ces sortes de transitions il n'y a point d'emploi de cordes du *genre* enharmonique, ce qui a été assez évidemment prouvé dans cet article même, pour n'y pas revenir ici.

(*M. de Momigny.*)

GIGUE. *s. f.* Air d'une danse de même nom, dont la mesure est à six-huit, & d'un mouvement assez gai. Les opéra françois contiennent beaucoup de *gigues*, & les *gigues* de Corelli ont été long-temps célèbres ; mais ces airs sont entiérement passés de mode, on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guère en France.

(*J. J. Rousseau.*)

GIGUE. Si l'on ne fait plus de *gigues* en Italie, c'est qu'on n'y fait plus d'airs de danses d'aucune espèce ; on préfère d'employer ceux qui sont faits par des François, qui ont passé de tout temps pour s'y entendre très-bien, ou par des Allemands qui les ont imités fort heureusement en ce genre. Cependant, on trouve encore quelques compositeurs italiens qui s'adonnent à cette espèce de symphonie ; mais ils s'y consacrent exclusivement. Les maîtres italiens eux-mêmes, lorsqu'ils travaillent en pays étrangers, où l'on joint quelquefois la danse à la contexture de l'opéra, ne dédaignent pas d'en faire les airs. On connoît quelques opéra de Païsiello faits en Russie, où l'on trouve de fort jolis airs de danses. M. Piccinni en a fait de charmans dans ses opéra françois, & même dans les premiers.

(*M. Framery*)

GINGLARUS : petite flûte des Egyptiens, qui, suivant Pollux, étoit propre à une mélodie simple, peut-être parce qu'elle n'avoit que peu de trous.

(*M. de Castilhon.*)

GINGRAS. (Voyez ci-après *Gingros.*) Il eſt probable que le vrai mot étoit *gingras ;* il y avoit auſſi une danſe nommée *gingras* , parce qu'on la danſoit au ſon de ces flûtes. (*M. de Caſtilhon.*)

GINGROS & GINGRIA. Au rapport d'*Athénée* , les Phéniciens avoient des flûtes longues d'une palme , qui rendoient un ſon aigu , mais lugubre. Les Cariens s'en ſervoient dans leurs funérailles ; peut-être a-t-on nommé ici les Phéniciens Cariens , comme dans *Corinna* & *Bathyllides.* Ces flûtes tiroient leur nom des lamentations des Phéniciens ſur la mort d'Adonis , qu'ils appeloient *Gingres.* (*M. de Caſtilhon.*)

GLOSSOCOME. Nom que les Anciens donnoient à l'eſpèce d'étui dans lequel ils conſervoient les glottes de leurs flûtes , qui probablement étoient des eſpèces de hautbois , & par conſéquent leurs glottes des anches. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

GLOTTE. Pollux met la *glotte* au nombre des parties de la flûte , & Heſychius dit que les *glottes* étoient des languettes ou petites langues , qui s'agitoient par le ſouffle du joueur. Cette deſcription d'Heſychius confirme l'idée où je ſuis que les flûtes des Anciens n'étoient que des eſpèces de hautbois. (Voyez *Flûte.*) (*M. de Caſtilhon.*)

GOUT. *ſ. m.* De tous les dons naturels, le *goût* eſt celui qui ſe ſent le mieux & qui s'explique le moins : il ne ſeroit pas ce qu'il eſt ſi l'on pouvoit le définir ; car il juge des objets ſur leſquels le jugement n'a plus de priſe , & ſert , ſi j'oſe parler ainſi , de lunettes à la raiſon.

Il y a, dans la mélodie , des chants plus agréables que d'autres , quoiqu'également bien modulés ; il y a, dans l'harmonie , des choſes d'effet & des choſes ſans effet , toutes également régulières ; il y a, dans l'entrelacement des morceaux , un art exquis de faire valoir les uns par les autres , qui tient à quelque choſe de plus fin que la loi des contraſtes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre , ſans jamais ſortir de ſon caractère ; de ces manières , les unes plaiſent plus que les autres , & loin de les pouvoir ſoumettre aux règles , on ne peut pas même les déterminer. Lecteurs , rendez-moi raiſon de ces différences , & je vous dirai ce que c'eſt que le *goût.*

Chaque homme a un *goût* particulier , par lequel il donne aux choſes qu'il appelle belles & bonnes , un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un eſt plus touché des morceaux pathétiques , l'autre aime mieux les airs gais. Une voix douce & flexible chargera ſes chants d'ornemens agréables ; une voix ſenſible & forte animera les ſiens des accens de la paſſion. L'un cherchera la ſimplicité dans la mélodie , l'autre fera cas des traits recherchés , & tous deux appelleront élégance le *goût* qu'ils auront préféré. Cette diverſité vient tantôt de la différente diſpoſition des organes , dont le *goût* enſeigne à tirer parti , tantôt du caractère particulier de chaque homme qui le rend plus ſenſible à un plaiſir ou à un défaut qu'à un autre ; tantôt de la diverſité d'âge ou de ſexe , qui tourne les deſirs vers des objets différens. Dans tous ces cas , chacun n'ayant que ſon *goût* à oppoſer à celui d'un autre , il eſt évident qu'il n'en faut point diſputer.

Mais il y a auſſi un *goût* général ſur lequel tous les gens bien organiſés s'accordent , & c'eſt celui-ci ſeulement auquel on peut donner abſolument le nom de *goût.* Faites entendre un concert à des oreilles ſuffiſamment exercées & à des hommes ſuffiſamment inſtruits , le plus grand nombre s'accordera , pour l'ordinaire , ſur le jugement des morceaux & ſur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raiſon de ſon jugement , il y a des choſes ſur leſquelles ils la rendront d'un avis preſqu'unanime : ces choſes ſont celles qui ſe trouvent ſoumiſes aux règles , & ce jugement commun eſt alors celui de l'artiſte ou du connoiſſeur ; mais de ces choſes qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaiſes , il y en a ſur leſquelles ils ne pourront autoriſer leur jugement par aucune raiſon ſolide & commune à tous , & ce dernier jugement appartient à l'homme de *goût.* Que ſi l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas , c'eſt que tous ne ſont pas également bien organiſés , que tous ne ſont pas gens de *goût* , & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent ſouvent , par des conventions arbitraires , l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *goût* , on en peut diſputer , parce qu'il n'y en a qu'un qui ſoit le vrai ; mais je ne vois guère d'autre moyen de terminer la diſpute que celui de compter les voix , quand on ne convient pas même de celle de la nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la muſique françoiſe & l'italienne.

Au reſte , le génie crée , mais le *goût* choiſit , & ſouvent un génie trop abondant a beſoin d'un cenſeur ſévère qui l'empêche d'abuſer de ſes richeſſes. Sans *goût* on peut faire de grandes choſes ; mais c'eſt lui qui les rend intéreſſantes. C'eſt le *goût* qui fait ſaiſir au compoſiteur les idées du poète ; c'eſt le *goût* qui fait ſaiſir à l'exécutant les idées du compoſiteur ; c'eſt le *goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur ſujet ; & c'eſt le *goût* qui donne à l'auditeur le ſentiment de toutes ces convenances. Cependant le *goût* n'eſt point la ſenſibilité. On peut avoir beaucoup de *goût* avec une ame froide , & tel homme tranſporté des choſes vraiment paſſionnées , eſt peu touché des gracieuſes. Il ſemble que le *goût* s'attache plus volontiers aux petites expreſſions , & la ſenſibilité aux grandes.

(*J. J. Rouſſeau.*)

GOUT. Cet excellent article n'a pas eu la même célébrité que celui du mot *genie :* mais j'avoue qu'il me paroît infiniment ſupérieur. La juſteſſe du raiſonnement y eſt égale à la fineſſe des idées ; Rouſſeau y établit avec beaucoup de clarté des diſtinctions auſſi

délicates que vraies, & il y réunit l'élégance du style à la simplicité de l'expression. En parlant de *goût*, il en donne lui-même un exemple.

On peut être fâché seulement de rencontrer au commencement cette phrase qui ne me paroît pas avoir la justesse du reste :

« Le *goût*, dit-il, ne seroit pas ce qu'il est, si » l'on pouvoit le définir; car il juge des objets sur » lesquels le jugement n'a plus de prise. » Ce n'est pas une raison pour qu'on ne puisse le définir. Cette phrase même en est une définition; car on pourroit dire : le *goût* est cette espèce de sentiment qui juge les objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise. — Mais je me hâte d'abandonner une critique entiérement étrangère à notre objet, & qui ne doit rien diminuer du mérite de ce morceau.

(*M. Framery.*)

Gout. Le *goût* est ce tact fin, délicat & prompt qui met dans les ouvrages ou y fait discerner tout ce qui a de la grâce & de l'élégance. Evitant le commun autant que le recherché, il simplifie ce qui est trop compliqué, orne & brode ce qui est trop nu ou trop simple.

C'est lui qui nous apprend à ne point confondre les disparates avec les oppositions & les contrastes; il s'exerce sans cesse, mais c'est presque toujours à notre insu, ce qui, éloignant l'ennui & l'idée même de l'étude, nous le fait prendre pour un sentiment inné, pour une sorte d'instinct. C'est un jugement plus habile que la raison, qui prononce, non d'après des règles, mais d'après des modèles & des exemples. Il me semble qu'il tient plus de la femme que de l'homme, plus de l'amateur que du professeur. Comme il se polit & s'épure dans les cercles choisis, la nation qui a le plus de *goût* doit être naturellement celle où se rassemblent plus fréquemment les femmes aimables, les hommes d'esprit & les grands artistes. Ce ne sont donc point les pédans qui donnent le *goût*, pas plus qu'ils ne donnent l'usage du monde. Il diffère dans chaque peuple selon la hauteur où la culture des lettres & des arts y est portée, & selon le degré de politesse & de civilisation où la société est parvenue.

On montre du *goût* en faisant moins mal; mais on en montre davantage en faisant mieux. Les hommes de *goût* des siècles reculés ne sont que les moins barbares de leur nation & de leur siècle. Dans le temps qu'on surchargeoit le chant d'ornemens fades, il y avoit du *goût* à les mieux exécuter, & surtout à en être moins prodigue. Si le *goût* s'allie avec le luxe comme avec la simplicité, il fuit la profusion; & ce mot : *Tu la fais riche ne pouvant la faire belle*, est une épigramme d'un homme de *goût*.

Le bon *goût* absolu, indépendant de la mode, des localités & de toute convention, est le point de perfection que les lettres & les arts atteignent à certaines grandes époques, mais où on ne les voit point arriver tous ensemble, quoiqu'ils s'entr'aident mutuellement. La musique est toujours restée, chez les Grecs, fort inférieure à la poésie & à l'éloquence, & en France, elle n'a eu son beau siècle que près de quatre-vingts ans après la littérature. Il est probable que ce retard n'eût pas eu lieu, si l'antiquité nous eût fourni d'aussi beaux modèles en musique que le sont pour les lettres les Poëmes d'Homère & de Virgile, les Harangues de Démosthène & de Cicéron, & les Œuvres dramatiques de Sophocle & d'Euripide. Peut-être aussi cette époque ne seroit-elle pas arrivée encore, si les beaux ouvrages de quelques grands compositeurs d'Italie de d'Allemagne n'en avoient hâté l'instant. Ces deux nations ont été nos modèles & nos maîtres en cet art, parce qu'elles avoient sur nous une avance d'un siècle au moins.

Le degré d'élévation où les hommes de génie qui ont le plus heureusement travaillé depuis soixante ans ont porté la musique en Europe, menace peut-être cet art de quelques pas rétrogrades, & le pousse vers la bizarrerie; mais les chefs-d'œuvre sont là pour guider le *goût*, & lui dicter ses arrêts contre ceux qui, cherchant des routes nouvelles, ne feroient que s'égarer. (*M. de Momigny.*)

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'art de chanter, ou de jouer les notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du chant françois. On trouve à Paris plusieurs maîtres de *goût-du-chant*, & ce goût a plusieurs termes qui lui sont propres : on trouvera les principaux au mot *Agrémens*.

Le *goût-du-chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelqu'acteur ou actrice à la mode. Tantôt il consiste à nasillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir; mais tout cela sont des grâces passagères qui changent sans cesse avec leurs auteurs. (*J. J. Rousseau.*)

Gout-du-chant. Il consiste à donner à la mélodie la grâce, & aux paroles l'expression qui leur convient. Il y a des maîtres qui assurent qu'ils sont en état d'enseigner tout cela. Je les en félicite; mais il me semble que les élèves qui n'auroient pas eux-mêmes le *goût*, l'intelligence, la sensibilité necessaires pour y parvenir, aucun maître ne pourroit les leur donner; & que ceux à qui ces facultés ne manquent pas n'ont pas besoin de maître. Ce n'est pas qu'on ne puisse enseigner l'art de porter, de modifier la voix, d'exécuter tous les passages qui peuvent & doivent embellir le chant; mais quant à l'application, comme elle varie autant que les formes de la mélodie & l'expression des paroles que l'on peut avoir à rendre, c'est au chanteur seul qu'on doit s'en rapporter : il n'y a point de règle générale qui puisse lui être indiquée.

Je me rappelle avoir pris dans ma jeunesse quelques leçons de *goût-du-chant*. Le maître m'écrivoit toutes les

les syllabes dont il falloit doubler la consonne; c'étoit pour donner de l'ame au chant. Il me marquoit aussi, par de petits signes, quelques hoquets qu'il falloit faire par-ci par-là, & que l'on appeloit de l'expression. Aujourd'hui, elle ne consiste plus en hoquets, ni en doublement de syllabes, mais en saccades & en portemens de voix d'une syllabe à l'autre. Tel est au moins l'usage reçu à notre grande scène lyrique, & qui s'y perpétuera sans doute de proche en proche, jusqu'à ce que quelque acteur aimé le remplace par un autre défaut. Déja tous les élèves d'une prétendue école de musique sont infectés de ce mauvais *goût*, qu'ils doivent à l'habitude contractée par les maîtres eux-mêmes, & à l'exemple funeste de leurs anciens, qu'on leur donne mal-adroitement à imiter. Il est probable que la France n'aura jamais de véritable *goût-du-chant*, tant qu'il y sera enseigné par des maîtres.

Un espoir nous reste encore, c'est l'établissement de la troupe italienne parmi nous. Il n'est pas douteux que ce ne soient d'excellens modèles pour le *goût-du-chant*, & l'on apperçoit déjà, dans nos jeunes chanteurs, des progrès peu nombreux, mais sensibles : il faut seulement qu'ils sachent se défendre de l'affectation qui naît presque toujours de l'imitation. Il faut qu'ils prennent bien garde que l'accent prosodique de la langue françoise n'est pas le même que celui de la langue italienne, & qu'ils doivent avoir égard à cette différence en cherchant les procédés des Italiens. Par exemple, les *e* muets qui se trouvent sur les temps foibles ne doivent être ni si fortement prononcés, ni si prolongés que les voyelles foibles & non muettes qui terminent les mots italiens. Presque toutes les voyelles italiennes sont susceptibles de prolations & de passages : en françois, le nombre en est beaucoup plus circonscrit, &c.

Au reste, on remarquera que les premiers compositeurs françois qui voulurent imiter le style de l'Italie, croyoient avoir fait un morceau dans le *goût italien*, quand ils l'avoient terminé par un *triple* ou *triole*. Cela n'a pas empêché que nous ne soyons parvenus peu à peu à saisir leur véritable manière en l'appropriant à notre langue; il faut espérer qu'un jour nous obtiendrons le même avantage pour le *goût-du-chant*.

(*M. Framery.*)

Gout du-chant. Comme, avant de la broder, il faut d'abord établir l'étoffe qu'on veut embellir, de même il faut apprendre à émettre la voix, à poser & unir les sons, & à former un chant avant de songer à l'orner. Voyez à cet égard l'article *Chanter* de M. Ginguené.

Quand on a le *goût* assez formé pour distinguer le nu & le vide du simple & du naturel, alors on apprend à couvrir le nu, à remplir le vide, & à orner ce qui est trop simple.

La mélodie tient sa vie de la fréquence de ses cadences, & son charme du choix de ses cadences. Quand le cadencé en est trop *rare*, le chant devient *lâche*, & appelle les ornemens. Comment orne-t-on ou brode-t-on un chant? Avant de répondre à cette question, & d'ajouter ici quelques idées à ce qui a été dit au mot *Broderie*, il faut d'abord qu'on sache qu'un chant peut être non-seulement *mesuré*, mais *versifié* & même *rhythmé*. Voyez ces différens mots.

Supposons maintenant que le thème qu'on veut broder est l'octacorde *ut re mi fa, sol la si ut*, écrit en blanches, à deux temps, & commençant en levant.

Cet octacorde forme un vers musical, dont chaque tétracorde est un hémistiche.

Exemple.

1er. hémistiche.		2e. hémistiche.	
UT *re*,	*mi fa* :	*sol la*,	*si ut*.
1 2	1 2	1 2	1 2

Pour broder ce canevas & l'orner le moins possible, il ne faut en broder que la dernière note de chaque hémistiche, le *fa* & l'*ut*, en ajoutant la note au-dessus ou au-dessous de ce *fa* & de cet *ut*.

Mais comment loger une note de plus dans une mesure entièrement pleine? Cela ne peut se faire qu'aux dépens de celles qui sont dans la mesure, & dont il faut diminuer la durée. Le *fa* & l'*ut* étant ces deux notes à orner, il faut les diminuer de moitié & en faire des noires, pour faire place à deux autres noires qui les broderont. Par ce moyen, chaque hémistiche, au lieu de quatre notes, en a cinq, &, au lieu de quatre blanches, il n'en a plus que trois & deux noires : *ut re*, *mi sol fa*; *sol la*, *si re ut*.

Comme on ne peut broder qu'en diminuant la durée de quelques notes, les Italiens appellent cette opération *sminuire*, diminuer. En effet, pour broder, il faut nécessairement diminuer la durée des notes, afin d'en pouvoir augmenter le nombre.

Qu'arrive-t-il de ce que le *fa*, qui commençoit le temps frappé de l'hémistiche, n'en forme plus que la seconde portion? Il suit de là qu'une désinence ou chute féminine a été substituée à une chute masculine.

Il faut remarquer que les désinences masculines & féminines des mots des diverses langues tirent leur origine du sentiment musical qui les a établies dans la musique, & que l'*appoggiatura* est toujours foncièrement une désinence féminine, quoique les chanteurs se permettent de la pratiquer sous des mots à finales masculines.

Au lieu de broder en dessus les notes *fa* & *ut*, on peut les broder en dessous, & faire *ut re*, *mi mi fa* : *sol la*, *si si ut*; mais cette seconde manière a moins de variété que la première, parce qu'on y répète le *mi* & le *si*, au lieu que dans l'autre, aucune note n'est répétée.

L'*appoggiatura* est si bien une désinence féminine,

que son nom seul l'indique. On n'appuie en effet sur cette note, qui précède la dernière, que pour donner à celle-ci le caractère d'une syllabe muette, tant par la briéveté, que parce qu'on ne la fait sonner qu'à demi.

On peut broder la seconde & la troisième note comme on a brodé la quatrième note de l'hémistiche de ce vers, & dire *ut mi re*, *fa mi*, *sol fa : sol si la*, *ut si*, *re ut;* ce qui ne laisse plus qu'une blanche à chaque hémistiche.

Il ne seroit pas également convenable de broder cette première blanche de chaque hémistiche, par la raison qu'étant note d'harmonie, on ne peut y substituer une note de mélodie, rien ne l'ayant précédée. Cette bévue est l'une de celles dans lesquelles tombent souvent les chanteurs. C'est une faute de composition, & cela a encore l'inconvénient de faire disparoître entiérement le canevas; ce qui transforme la broderie en une variation: car broder, ce n'est qu'orner une partie du thème, au lieu que varier, c'est le broder ou le travailler, par augmentation ou diminution, d'un bout à l'autre. (Voyez *Variation*.)

On peut broder la même note en dessus & en dessous. Je choisis ici pour cela l'avant-dernière de chaque hémistiche, & je dis : *ut re*, *fa mi re mi sol fa ;* ainsi, au lieu du *mi* blanche, je mets les quatre croches *fa mi re mi*, & je laisse les deux noires *sol fa*. Je fais ensuite la même opération dans le second hémistiche : *sol la*, *ut si la si re ut*. Le *goût* approuve ces ornemens, parce qu'ils ont de la variété, & qu'on les peut exécuter sans que le dessin du thème en soit effacé, & sans rien ôter à la grâce de l'exécution.

On peut épuiser successivement toutes les combinaisons, en observant qu'on ne doit se permettre que celles que comporte la nature de notre voix ou de notre instrument, & l'habileté de notre exécution. C'est en cela que consiste le vrai *goût-du-chant*. (Voyez *Variation*, *Musique*, *Harmonie* & *Mélodie*.)

(*M. de Momigny*.)

GRACIEUSEMENT. Cet adverbe, qui répond au *grazioso* des Italiens, mis à la tête d'une pièce de musique, marque un mouvement modéré tirant sur le lent, à peu près comme l'*andante*, mais avec douceur, restant toujours dans une espèce de demi-jeu, à moins que le compositeur n'indique le contraire; il faut surtout éviter les coups d'archet ou de langue secs.

(*M. de Castilhon*.)

GRANDE CLEF. On appelle quelquefois ainsi la clef d'F, *ut fa*, sur la quatrième ligne, apparemment parce que c'est la plus basse.

(*M. de Castilhon*.)

GRASSEYEMENT : défaut de l'organe qui gâte la prononciation ordinaire, celle que nous desirons dans la déclamation & dans le chant, surtout dans celui du théâtre. On parle gras, on chante gras, lorsqu'on donne le son de *r* comme si elle étoit précédée d'un *e* ou d'un *g*, & qu'on dit *l* comme si elle étoit un *y*, surtout quand elle est double. Ainsi, le mot *race*, dans la bouche de ceux qui grasseyent, sonne comme le mot *grace* ou *trace* dans celle des gens qui parlent ou chantent bien; & au lieu de dire *carillon*, *groseille*, on prononce niaisement *caryon*, *groseye*.

Le *grasseyement* sur les autres lettres de la langue est au moins aussi insupportable. Il y en a sur le *c* qu'on prononce comme s'il étoit un *t*. On a mis sur le théâtre, des personnages de ce genre, dont le *grasseyement* a beaucoup fait rire. On avoit un motif raisonnable de ridiculiser ce défaut, rarement naturel, & qui presque toujours n'est produit que par l'affectation ou la mignardise.

Il est rare que, dans les premiers ans, on ne puisse pas corriger les enfans de ce vice de prononciation, qui ne vient presque jamais du défaut de l'organe : celui de *r*, par exemple, n'est formé que par un mouvement d'habitude qu'on donne aux cartilages de la gorge, & qui est poussé du dedans au dehors. Ce mouvement est inutile pour la prononciation de *r;* il est donc possible de le supprimer. Tout le monde peut aisément en faire l'expérience; car on grasseye quand on veut.

Ce défaut est laissé aux enfans, surtout aux jeunes filles, lorsqu'elles paroissent devoir être jolies, comme une espèce d'agrément qui leur devient cher, parce que la flatterie fait tout gâter.

On a un grand soin d'arrêter le *grasseyement* sur le *c*, le *d* & le double *l*, qui est le tic de presque tous les enfans, parce qu'il donne un ton pesant & un air bête. Il seroit aussi facile de les guérir de celui qui gâte la prononciation de *r;* quoiqu'il soit plus supportable, il n'en est pas moins un défaut.

Lorsqu'il est question du chant, le *grasseyement* est encore plus vicieux que dans le parler. Le son à donner change, parce que les mouvemens que le *grasseyement* emploie, sont étrangers à celui que forment, pour rendre *r*, les voix sans défaut.

(*M. Cahusac.*)

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

(*J. J. Rousseau.*)

GRAVE. *adj.* est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *grave*. (Voyez *Son*, *Gravité*.)

(*J. J. Rousseau.*)

GRAVE. Fugue *grave :* c'est celle dont le mouvement est lent, & les notes d'une longue va-

leur. Cette espèce de fugue est fort rare, & je ne sais pourquoi. Les fugues rapides, & devenues par-là des morceaux d'exécution, ne produisent souvent qu'un bruit harmonieux, mais confus, qui empêche d'en bien distinguer les divers desseins, & où l'expression est tout-à-fait nulle. Les fugues *graves*, au contraire, en laissant à l'oreille le temps de suivre le sujet dans toutes les routes qu'il doit parcourir, seroient encore susceptibles de beaucoup de sentimens, particuliérement pathétiques, & se prêteroient, surtout par leur forme, à exprimer les pensées opposées ou différentes des personnages qui, obligés de rendre la même suite d'idées dans un ordre à peu près semblable, doivent avoir cependant une manière différente de les présenter. On en pourroit tirer un grand parti dans les trio, quatuor & autres morceaux d'ensemble.

(*M. Framery.*)

GRAVÉ, ÉE. Musique *gravée*. C'est par la gravure plutôt que par l'impression en caractères mobiles, qu'on est dans l'usage de multiplier aujourd'hui les exemplaires d'ouvrages en musique que l'on veut mettre au jour. Cet usage ne remonte guère plus loin que le commencement du 18e. siècle. Tous les opéra de Lulli & de ses contemporains furent imprimés. La gravure ne commença que pour la musique instrumentale. C'est ce moyen qui nous transmit les ouvrages de Corelli, de Vivaldi, de Locatelli, de Tartini, &c.; & c'est à la France que l'on en doit l'invention. Comme on ne gravoit alors que sur cuivre, & que cette pratique étoit fort dispendieuse, on ne pouvoit guère l'employer que pour des ouvrages peu volumineux; mais on trouva bientôt la manière de la rendre plus économique, & l'on en vint à graver des opéra entiers.

La gravure a de grands avantages sur l'impression en caractères mobiles; elle est infiniment plus nette & plus agréable à l'œil (voyez *Gravure*) : elle en a même sur l'écriture à la main, en ce qu'elle est plus égale; qu'exécutée ordinairement par un artiste habile, elle est plus régulière dans ses formes; qu'elle peut être absolument exempte de fautes, puisqu'on y peut corriger aisément celles qui auroient échappé au premier examen, & qu'enfin, une fois la planche faite, on en peut multiplier les copies à peu près autant que l'on veut : mais une copie à la main, bien faite, est néanmoins encore préférable pour la lecture. L'huile dont on se sert pour l'impression des planches *gravées*, donne toujours, quelque soin qu'on y prenne, une teinte noirâtre au papier, qui empêche les notes de ressortir aussi bien. (Voyez *Copiste.*)

(*M. Framery.*)

GRAVER LA MUSIQUE. Nous ne donnerons pas ici les procédés mécaniques dont la connoissance est nécessaire pour exercer cet art; ils appartiennent à un autre Dictionnaire. Mais comme Rousseau a cru devoir des conseils à ceux qui copient la musique, il ne nous paroît pas moins utile d'en présenter à ceux qui font profession de la *graver*.

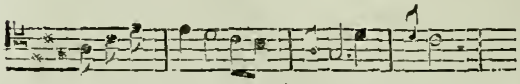
Il n'y a que trois sortes de productions musicales qui offrent des différences dans la manière dont elles doivent être *gravées*. Les pièces pour les instrumens qui portent leur harmonie, comme l'orgue, le clavecin, la harpe, le forte-piano, &c.; les symphonies, sonates & concerto, qui se *gravent* en parties séparées, & les opéra qui se *gravent* en partition. La gravure des pièces est fort facile; il suffit, en observant les règles générales pour la gravure, comme de frapper les notes bien perpendiculairement, de les ranger avec régularité, &c., il suffit, dis-je, de mettre bien exactement la basse sous les notes & sous les traits auxquels elle sert de fondement, afin que l'œil puisse saisir à la fois ce que les deux mains doivent exécuter ensemble. Il faut aussi avoir l'attention, autant que possible, de terminer chaque page de *recto* par la fin d'un morceau, ou d'une de ses reprises, ou au moins à un silence assez long pour donner à l'exécutant le temps de tourner. Aussi, dans les pièces où les reprises sont d'une certaine étendue, est on dans l'usage de les commencer sur le *verso*, afin de placer à la fois sur le pupitre le *verso* d'un feuillet & le *recto* de l'autre, & de voir deux pages entières avant d'être obligé de retourner.

Les morceaux en parties séparées sont encore plus faciles; ils n'exigent qu'une grande exactitude dans la copie, & l'attention de laisser un repos au bas de la page pour retourner : encore, pour les parties qui doivent servir à plusieurs exécutans, cette loi est-elle moins rigoureuse, puisque l'un peut quitter sa partie pour retourner, tandis que l'autre continue. Il ne s'agit donc que d'avoir des poinçons d'une grosseur convenable, de ne les enfoncer ni trop, ce qui fatigue la planche, ni trop peu, ce qui empêche que le noir ne marque aussi bien, & rend la planche susceptible d'un moindre tirage. Il s'agit encore de bien placer & de bien distinguer les divers signes ajoutés aux notes; pour le surplus, le graveur doit suivre en tout point les conseils exposés au mot *Copiste*, car il en tient absolument lieu.

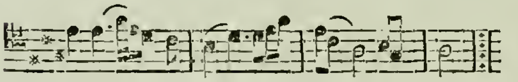
La gravure en partition exige plus d'intelligence. Comme ce procédé ne laisse pas que d'être cher, l'adresse du graveur consiste à le rendre le moins dispendieux qu'il est possible, & c'est en cela que son talent diffère de celui du copiste; car il ne s'agit pas seulement, dans un ouvrage un peu volumineux, d'économiser quelques planches d'étain & le salaire de l'artiste, dépenses qui ne se payent qu'une fois, mais d'épargner le papier & le tirage, qui se multiplient autant que les exemplaires. Il faut donc, en général, que la gravure soit plus serrée que la copie à la main, & ce sont principalement les paroles qui doivent à cet égard servir de guide. Mais je ne crois pas, comme on le dit dans l'ancienne *Encyclopédie*, à l'article *Gravure de musique*, qu'on doive commencer par *graver* les paroles. J'en ai indiqué mon opinion au mot *Copiste*; j'en vais développer les motifs.

1°. Il faut qu'il ſe trouve toujours un petit intervalle entre la ſyllabe qui termine une meſure & celle qui commence la meſure ſuivante, pour bien correſpondre aux notes ſur leſquelles portent ces ſyllabes, & qui ſont ſéparées par la barre de meſure, ce qui établit entr'elles une diſtance double. Or, ſi ces deux ſyllabes forment un ſeul mot, il faut que ce mot ſoit coupé par un ou deux tirets ou des points, comme dans l'exemple ſuivant :

Du mal- heur au- - gus..... te vic - time



mettez un ter... me à vos re- grets



mettez un ter... me à vos regrets.

On voit, dans ce peu de meſures, que le mot *mal-heur* doit être coupé par un tiret, ainſi que la première ſyllabe du mot *au-guſte*. La ſeconde de ce même mot doit être auſſi ſéparée de la troiſième, car elle appartient à un certain nombre de notes qui tiennent ſur les portées un eſpace plus grand que la longueur de cette ſyllabe. Tels ſont auſſi les mots *terme*, *mettez*, &c.

On répondra peut-être que le graveur, en deſſinant les paroles, peut avoir égard aux notes qui leur correſpondent ; mais alors il eſt indifférent d'écrire les paroles les premières ; car, ſi vous commencez par les notes, il ſuffira de même d'avoir égard aux ſyllabes correſpondantes.

2°. Lorſque vous n'avez qu'une ſyllabe pour toute une meſure, ſyllabe qui ne fait quelquefois qu'une ſeule lettre, & que je ſuppoſe exprimée par une ſeule note, ne donnerez-vous à cette meſure que la longueur néceſſaire à la ſyllabe & à la note ? Mais peut être, dans les autres parties, aurez-vous 32 doubles croches pour accompagner cette ſeule ronde. Il faut donc, en écrivant les paroles, que vous ayez auſſi égard aux accompagnemens ; & dans ce cas, je vous demanderai toujours à quoi vous aura ſervi d'écrire les paroles les premières ?

3°. Comment ferez-vous pour les roulades : tant qu'elles durent, il faut bien que vous abandonniez les paroles juſqu'à ce que le paſſage ſoit terminé ? Je crois qu'il en eſt de l'accord des paroles avec les notes, pour la copie ou la gravure, comme de l'harmonie & de la mélodie ; elles doivent être conçues enſemble, & l'on ne doit point, en écrivant l'une, oublier ſes rapports avec l'autre.

Les graveurs ſont dans l'uſage de deſſiner légérement avec la pointe d'un poinçon fort aigu, & les notes dans toutes les parties, & les paroles correſpondantes ; par ce moyen, ils s'appercevroient très-facilement s'ils avoient ſerré trop ou trop peu, & ſeroient à portée de ſe rectifier.

Une autre économie que l'on peut faire quelquefois dans la gravure, & que les Anglois pratiquent ordinairement, c'eſt de ſupprimer les lignes des cors, haut-bois, baſſons, même de l'alto, toutes les fois que ces parties n'ont rien à dire ou vont avec la baſſe, & lorſque cette ſuppreſſion peut faire gagner une ou pluſieurs portées dans la même page. Il y a ſeulement un inconvénient à éviter, c'eſt de ne pas laiſſer le lecteur incertain ſur la nature des parties qui reſtent ; car ſi les cors, lorſqu'ils parlent, occupent la première ligne, les flûtes & haut-bois, la ſeconde & la troiſième, les violons occuperont la quatrième ; mais ſi vous ſupprimez tout à coup les cors & les haut bois, les violons formeront alors la première : cela peut produire quelque confuſion, quoiqu'en général la forme de l'accompagnement diſtingue aſſez les violons des autres inſtrumens ; mais pour plus de clarté, donnez toujours aux violons, que vous êtes ſûr de ne ſupprimer jamais, la première & la ſeconde ligne : la pénultième & la dernière appartiendront toujours au chant & à la baſſe : les intermédiaires, ſupprimés ou rétablis au beſoin, ne vous embarraſſeront plus ; mais pour plus de clarté, vous aurez ſoin d'écrire le nom de la partie que vous faites reparoître après l'avoir retranchée.

Par ce même principe, le graveur ne doit pas employer de parties inutiles. Il doit mettre ſur une ſeule ligne les deux cors & les autres inſtrumens à deux parties qui n'ont à faire que des notes de rempliſſage, lorſqu'il peut y gagner une portée de plus. Il faut obſerver qu'une planche ordinaire de muſique ne peut guère comporter que ſeize lignes dans ſa hauteur, à cauſe des paroles qui doivent être à leur aiſe. Si donc vous avez neuf, dix, onze parties, il vous ſera impoſſible de mettre deux portées dans chaque page, à moins que, par des ſuppreſſions & des réunions, vous ne parveniez à réduire vos portées à huit lignes.

Il y a encore une manière beaucoup plus économique de *graver* les partitions ; c'eſt de ne donner que le chant avec la baſſe, en y joignant une troiſième ligne, qui ſert pour le premier violon, & même pour tous les traits principaux d'inſtrumens qui ſe feroient entendre ſeuls. Ces trois lignes ſuffiſent pour les accompagnateurs de clavecin, forte-piano, &c., ſurtout lorſque cette troiſième ligne, au lieu d'être uniquement conſacrée au premier violon, offre de préférence au lecteur l'accompagnement figuré dans quelque partie qu'il ſe trouve. Par exemple, ſi c'eſt dans les alto, alors le premier violon ordinairement marche comme la partie du chant ; le ſecond, à l'uniſſon, à la tierce ou à la ſixte. Cela s'écrit au haut de cette

troisième ligne, en indiquant que la partie écrite est celle de l'alto. Cette disposition se conserve tant que dure la même forme d'accompagnement; si elle vient à changer, on écrit de même le nom de la partie que l'on y substitue.

Ce moyen offre au lecteur, si non toute l'harmonie, au moins toutes les parties intéressantes : les autres se *gravent* séparément pour l'exécution. C'est sous cette forme qu'ont paru *gravés* nos premiers opéra comiques. On conçoit qu'ils étoient beaucoup moins volumineux; car, au lieu de ne mettre qu'une ou deux portees dans chaque page, on en mettoit jusqu'a cinq, & tel acte qui emploie aujourd'hui 180 a 200 planches, n'en exigeoit pas plus d'une soixantaine.

Ce qui a fait renoncer à cette méthode, c'est 1°. que le lecteur n'y voit pas au premier coup d'œil toutes les intentions du compositeur, la marche de toutes ses parties, cette infinité de détails dont on se plaît maintenant à surcharger les partitions. Ce n'est un inconvénient, au surplus, que pour ceux qui font d'une partition un objet d'étude; car, pour ceux qui ne veulent qu'en connoître le chant, l'harmonie & les effets principaux, ou l'exécuter seuls sur quelque instrument, ils ont tout ce qu'ils peuvent desirer, & les parties séparées que l'on y ajoute, achèvent d'en rendre facile l'exécution complète.

2°. Une autre objection qui a plus de réalité, c'est que nos opéra sont destinés a être exécutés par des troupes éloignées de la capitale, dont les orchestres ne sont pas toujours très bons. Ils sont dirigés ordinairement par un maître qui veut avoir sous les yeux la partition entière, afin de pouvoir indiquer à chacun les rentrées des divers instrumens. Il seroit encore possible d'y remédier, en consacrant à cet usage une quatrième ligne, qu'on appelleroit *ligne des rentrées* : il en résulteroit toujours une épargne très considérable. Quoi qu'il en soit, l'usage des partitions complètes a prévalu, & durera probablement jusqu'a ce que le malheur des temps nous ramène à préférer un moyen qui réduiroit les opéra à 9 ou 12 francs, au lieu de 24 ou 30 qu'il faut les payer à présent.

On sent que cette méthode exige un graveur beaucoup plus instruit. Il est nécessaire, non-seulement qu'il sache lire la musique, mais qu'il connoisse les effets d'orchestre, pour choisir la partie la plus intéressante à mettre sur la ligne d'accompagnement. Le plus sûr seroit que l'auteur fît lui-même d'avance cette distribution, ou qu'il en chargeât un copiste habile, & qu'on ne livrât au graveur qu'un manuscrit à copier exactement.

(*M. Framery.*)

GRAVEUR, GRAVEUSE. *adj.* Celui ou celle qui fait profession de graver de la musique. On la gravoit autrefois sur des planches de cuivre : on ne se sert plus que de planches d'étain fabriquées exprès. Il y a ordinairement un *graveur* pour la lettre, qui se sert d'une onglette ou d'un burin, & un autre pour la note, marquée, ainsi que les differens autres signes, sur des poinçons d'acier que l'on frappe sur l'étain : les lignes seules formant les portées, & quelquefois les traits de liaison, se creusent à l'onglette, & ne se frappent point.

(*M. Framery.*)

GRAVITÉ. *s. f.* C'est cette modification du son par laquelle on le considère comme *grave* ou *bas* par rapport a d'autres sons qu'on appelle *hauts* ou *aigus*. Il n'y a point dans la langue françoise de corrélatif a ce mot; car celui d'*acuïté* n'a pu passer.

La *gravité* des sons dépend de la grosseur, longueur, tension des cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *gravité* est grande; mais il n'y a point de *gravité* absolue, & nul son n'est grave ou aigu que par comparaison.

(*J. J. Rousseau.*)

GRAVURE. *s. f.* On grave aujourd'hui presque toute la musique qu'on imprimoit autrefois. Il y a cependant encore quelques pays où l'on continue de l'imprimer en caractères mobiles; mais cette méthode n'a jamais réussi en France. (Voyez-en les raisons au mot *Copiste*.) Lorsque les planches d'étain sont gravées, ce sont des imprimeurs en taille-douce, qui se sont particuliérement consacrés à ce genre d'impression, qui en tirent le nombre d'exemplaires desiré.

(*M. Framery.*)

GRAZIOSO, mot italien qui signifie *gracieux*, & qui se traduit par *gracieusement*. Placé à la tête d'un air, il en indique, & le mouvement qui est un peu plus lent que l'*andante*, & la nuance d'impression qu'il convient d'y donner.

(*M. Framery.*)

GRÉ-CONTRAIRE. J'ai trouvé quelque part *gré-contraire*, pour mouvement contraire (Voyez *Mouvement*.)

(*M. de Castilhon.*)

GRECS. (*Systême musical des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c.*) Le son est aussi ancien dans l'Univers que le mouvement; la mélodie, que les oiseaux; le chant, que les hommes; la musique, que la société. Cependant, le plus ancien systême (complet) de musique connu est celui des *Grecs*; & le plus ancien des traités qui nous restent d'eux sur cette matière est d'Aristoxène, disciple de Platon. Mais les *Grecs* ne sont pas les inventeurs de leur systême musical; quelques uns d'entr'eux ont eu la bonne foi d'en convenir. (Voyez *Nichomaque*, p. 29, &c.) C'est à l'Egyptien Mercure qu'ils attribuent l'invention de la première lyre & du premier systême de chant dont ils aient eu connoissance; & leur première théorie

muſicale fut apportée en Grèce par Pythagore, qui l'avoit priſe ou ſurpriſe en Egypte. Pythagore ne la communiqua à ſes diſciples, comme les prêtres égyptiens, que ſous le ſceau du plus inviolable ſecret; & au reſte des *Grecs*, que ſous l'enveloppe d'un langage ſymbolique (voyez *Jamblique*, *Vie de Pythagore*, chap. 23, p. 86) : de ſorte qu'elle ne ſurvécut pas à la deſtruction totale de ſa ſecte.

De ſoi-diſans Pythagoriciens voulurent, il eſt vrai, après la mort de ce philoſophe, faire croire aux *Grecs* qu'ils étoient encore en poſſeſſion de ſes principes; mais, quoi qu'en diſe Jamblique, *loc. cit.*, les contradictions qui les diviſoient, ſont plus que ſuffiſantes pour démontrer à cet égard, ou leur erreur, ou leur mauvaiſe foi. D'ailleurs, ces propriétés de nombres, abſtraites, occultes, imaginaires, qui faiſoient tout le fond de leur théorie, euſſent-elles acquis à Pythagore cette aveugle confiance que lui donnèrent ſes véritables diſciples, & cette célébrité dont il jouit chez les nations les plus éclairées de l'antiquité ?

Le principe de Pythagore eſt donc abſolument perdu pour nous? La concluſion eſt trop précipitée. Il reſte encore aſſez de traces de ce principe dans les auteurs *grecs*, pour nous encourager à ſa recherche. Conſidérons-les, non comme muſiciens, non comme philoſophes attachés à telle ou telle ſecte, mais comme hiſtoriens. Suivons avec eux le fil de l'hiſtoire, mais ne fermons pas l'oreille à la voix de l'expérience.

Monſieur l'abbé Rouſſier & Rameau, qui ont cru trouver le principe de la muſique des Anciens, l'un dans la progreſſion triple, l'autre dans la baſſe fondamentale du tétracorde, ont mal-à-propos diviſé ces deux moyens (l'expérience & l'hiſtoire), dont le concours étoit indiſpenſablement néceſſaire. Séduit par les reſſources que lui offroit contre toutes les difficultés poſſibles une érudition immenſe, M. l'abbé Rouſſier n'a pas aſſez conſulté la nature dans la réſonnance du corps ſonore. Mais Rameau, fût-il parvenu à tirer de cette réſonnance une théorie muſicale auſſi complète, auſſi certaine que la ſienne eſt fauſſe & défectueuſe (voyez mon article *Baſſe fondamentale*); Rameau n'avoit pas aſſez d'érudition pour lier ſa théorie avec l'hiſtoire de la muſique ancienne. Il n'eſt donc point étonnant que, par des voies ſi différentes, M. l'abbé Rouſſier & Rameau ſoient parvenus à des réſultats abſolument oppoſés, & que ni l'un ni l'autre n'ait atteint le but qu'il ſe propoſoit.

Ce ſont les obſervations que je me ſuis permiſes ſur ces deux ſyſtêmes, qui vont faire l'objet de cet article.

Principe ſur lequel étoient fondés les ſyſtêmes de muſique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c., ſuivant M. l'abbé Rouſſier. (Voyez ſon *Mémoire ſur la muſique des Anciens.*)

« Boëce, dans ſon ouvrage ſur la muſique, parle d'un ancien ſyſtême formé de quatre cordes, dont la plus aiguë, que j'appelle ici la première, ſonnoit la quarte avec la deuxième, la quinte avec la troiſième, & l'octave avec la dernière, la plus grave des quatre. C'eſt ce qu'on appelle la *lyre de Mercure*, premier ſyſtême connu, renfermé, comme on voit, dans quatre ſons ou cordes, origine *des tétracordes* dans l'idée de ceux qui en ont ignoré la formation.

» La proportion entre les cordes de cette lyre, telle que Boëce nous l'a conſervée, étoit, ſelon les longueurs, 6, 8, 9, 12..... Rouſſeau, en parlant de cette lyre (article *Syſtême*), la préſente ſous les noms d'*ut ſol fa ut*, en deſcendant. Mais nous prendrons, vu que cela eſt indifférent en ſoi, les notes que *Vicenzo-Galilei* & quelques autres auteurs font correſpondre aux nombres de Boëce; ſavoir : *mi ſi la mi.*
6 8 9 12

» Tous les muſiciens reconnoiſſent que les notes *mi ſi la mi* ſe réduiſent aux trois ſeules notes différentes *mi ſi la*; or, ſelon l'ordre des nombres radicaux (c'eſt-à-dire, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, des nombres qui expriment une ſuite de douzièmes en deſcendant), ces trois notes doivent être diſpoſées ainſi, *ſi, mi, la.*
1 3 9

» Il eſt aiſé de conclure de cette diſpoſition, 1°. que chaque ſon y eſt fondamental; 2°. que le terme 1, ou le ſon qui lui répond, eſt le générateur, la baſe, le principe des deux ſons qui le ſuivent; 3°. que les deux derniers termes forment avec 1, & par filiation, une progreſſion appelée *triple*, puiſque 9 y eſt le triple de 3, & que 3 eſt triple de 1, première baſe des autres termes.

» Je mets ici une ſérie plus étendue de cette progreſſion; elle eſt néceſſaire pour les ſyſtêmes dont j'ai à parler, & j'y renverrai quelquefois.

PROGRESSION TRIPLE.

Ier. terme.	IIe.	IIIe.	IVe.	Ve.	VIe.	VIIe.	VIIIe.
ſi	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi*♭.
1	3	9	27	81	243	729	2187

ROUSSIER, *art. I*, *pag.* 11.

» Rameau, dans ſon *Code de muſique*, p. 192, nous a fait connoître un *Syſtême chinois* qui répond, ſelon lui, aux notes naturelles *ſol la ut re mi* ou *ut re mi ſol la*.

» Il y a deux vices dans la traduction que Rameau nous donne de ce ſyſtême. Le premier, c'eſt qu'il applique à des quintes en montant les nombres radicaux qui conſtituent ce ſyſtême, & il falloit les appliquer à des quintes en deſcendant; car ces nombres ſont très-certainement relatifs aux longueurs, & non aux vibrations, dont vraiſemblablement les Chinois n'ont aucune idée. Le ſecond vice de la traduction de Rameau eſt une ſuite du premier. Sa manière inverſe d'opérer lui donne une gamme aſcendante,

portant l'impreſſion d'un mode majeur, tandis que c'eſt celle de tous les anciens ſyſtêmes; l'impreſſion du mode mineur, qui doit ſe faire ſentir dans la gamme chinoiſe, & qu'on y ſent en effet, lorſque les ſons en ſont diſpoſés comme ils doivent l'être.

» Ainſi, aux notes *ut re mi ſol la* de Rameau, je ſubſtitue d'abord celles-ci, *ſol la ſi re mi ;* elles ne changent rien au fond, ni pour le chant, ni pour le rapport des intervalles..... : ce n'eſt ici qu'une tranſpoſition muſicale abſolument indifférente à la choſe. Mais ce qui n'eſt pas indifférent, c'eſt que les ſons *ſol la ſi re mi* que je ſubſtitue à ceux de Rameau, je les prends en deſcendant, & j'en obtiens la ſuite *mi re ſi la ſol*, qu'on regardera ſi l'on veut comme rétrograde, mais qui eſt inconteſtablement directe dans l'idée & les principes des peuples anciens.

» En ajoutant à cette ſuite l'octave du ſon par où elle commence, on aura la vraie gamme chinoiſe *mi re ſi la ſol mi*, dans laquelle ceux qui ont de l'oreille ne manqueront pas de ſentir cette impreſſion du mode mineur dont j'ai parlé, ſoit qu'ils la prennent dans ſon ſens, ſoit qu'ils la prennent en montant.

» Voulez-vous voir à préſent le rapport que peut avoir ce ſyſtême avec celui de *Mercure?* rien n'eſt plus facile.

» Vous n'avez qu'à vous rappeler que le ſyſtême de Mercure eſt formé des trois premiers termes *ſi mi la*, de la progreſſion expoſée à la fin de l'article précédent. Or, le ſyſtême chinois eſt formé de ces mêmes termes, & des deux qui les ſuivent immédiatement dans cette progreſſion, ſavoir, *re* 27 & *ſol* 81. Ainſi les cinq termes *ſi mi la re ſol* donnent, en répétant le *mi*, les degrés rapprochés *mi re ſi la ſol mi*, qui conſtituent l'échelle ou gamme chinoiſe.

» Mi si la mi : mi *re* si la *ſol* mi. C'eſt exactement, comme on le voit, le ſyſtême de Mercure augmenté de deux cordes priſes du même fond, de la même ſérie, & dans leur ordre naturel, formant, avec les deux premières quartes *ſi mi* & *mi la*, une troiſième & une quatrième quarte, *la re* & *re ſol*, fournies par les cinq termes *ſi mi la re ſol*, ou 1, 3, 9, 27, 81, qui fixent à chaque ſon du ſyſtême ſa forme & ſon intonation particulière, en rapprochant mutuellement ces termes par autant d'octaves qu'il eſt néceſſaire. *Ibid.* article II, p. 14.

» Veut-on avoir l'ancien *heptacorde* des *Grecs*, & l'*octacorde* dit *lyre de Pythagore?* les deux termes qui ſuivent dans notre ſérie, ſavoir, *ut* 243 & *fa* 729, donneront l'un & l'autre ſyſtême.

» Le premier de ces termes, l'*ut*, ajouté à la quarte ſupérieure du ſyſtême chinois, donnera l'heptacorde *mi re ut ſi la ſol mi.*

» Le terme ſuivant, le *fa* ajouté à l'heptacorde que nous venons de former, ou ce qui eſt la même choſe, ajouté à la quarte inférieure du ſyſtême chinois, donnera l'octacorde *mi re ut ſi la ſol fa mi. Ibid.* article III, p. 16.

» La lyre de Mercure, le ſyſtême chinois & l'heptacorde ſont conſtitués de manière qu'ils préſentent à l'oreille ce que nous appellerions le mode de *mi.* On peut néanmoins, dans l'heptacorde, ſous-entendre, ſi on veut, le mode de *la..... ;* mais le *fa* introduit dans l'octacorde achève de tourner l'oreille vers le mode de *la*, & détruit même en partie l'impreſſion du mode de *mi.*

» Avec trois ſons ajoutés à l'aigu de l'octacorde, & trois ſons ajoutés au grave de deux ſeuls tétracordes, Pythagore en a fait aiſément quatre en cette manière :

Octacorde.

La ſol fa mi *re ut* si la *ſol fa* mi *re ut ſi.*

» La répétition du *fa* dans ces quatre tétracordes, & ſurtout l'addition du ſon *la* du côté de l'aigu, en changeant le ton primitif du ſyſtême, le déterminent entiérement au mode de *la.*

» C'eſt auſſi pour fortifier l'impreſſion de ce mode de *la*, que Pythagore a dû ajouter aux quatre tétracordes qu'il venoit de former, la corde dite *proſlambanomène.*

» Enfin, le travail de Pythagore a donné l'ancien ſyſtême des *Grecs*, compoſé d'abord de quinze cordes, dans cet ordre : *la ſol fa mi re ut ſi la ſol fa mi re ut ſi la.*

» Enſuite Pythagore lui-même, ou quelqu'autre qui partoit de ſes principes, ajouta à ce ſyſtême un ſeizième ſon, celui préciſément qui nous reſte dans la ſérie expoſée ci-deſſus, ſavoir, *ſi* ♭, 2187.

» Au moyen de cette ſérie on obtint un tétracorde à part, qu'on appela *ſynemménon* ou *conjoint*, parce qu'en effet ce tétracorde vient ſe conjoindre à celui du milieu, appelé tétracorde *méſon. Ibid.* article IV, page 17.

» C'eſt à ce *ſi* ♭, 2187, que ſe ſont arrêtés les *Grecs*, ſoit que Pythagore n'ait pas voulu étendre davantage ſon ſyſtême, ſoit que le genre chromatique, qu'une plus longue ſuite de termes jetteroit néceſſairement dans les autres tétracordes, lui parût trop efféminé, & par-là dangereux aux mœurs : car, long-temps après Pythagore même, les Lacédémoniens punirent exemplairement le muſicien Timothée, pour avoir tenté d'introduire ce genre parmi eux.

» Mais ce qui prouve que, chez les Egyptiens, le même ſyſtême s'étendoit beaucoup plus loin, c'eſt que le même terme 2187, ou *ſi* ♭, le dernier qui y ſoit employé, eſt préciſément celui par où commencent les Chinois pour former leur ſyſtême à ſix cordes.

que j'ai traduit, à l'article II, par les notes naturelles *mi re ſi la ſol mi.*

» Rameau, dans ſon *Code de muſique*, p. 192, préſente ce ſyſtême des Chinois ſous les nombres 6561, 59049, 2187, 19683, 177147. Il fait répondre ces nombres aux notes *ſol* ♯ *la* ♯ *ut* ♯ *re* ♯ *mi* ♯, données par la progreſſion triple, lorqu'on la prend en montant, & qu'on applique le ſon *ut* au premier terme, comme l'a fait Rameau. Mais en prenant cette progreſſion dans le ſens qu'elle doit être priſe, lorſqu'il s'agit de ſyſtêmes anciens, & en appliquant au premier terme la corde principale des *Grecs*, le *ſi*, elle donnera des bémols au lieu de dièſes, & l'on aura un ſyſtême formé de notes deſcendantes au lieu de notes montantes.

Série de la progreſſion triple à douze termes.

	Ier. terme.	IIe.	IIIe.	IVe.	Ve.	VIe.	VIIe.	VIIIe.	IXe.	Xe.	XIe.	XIIe.
	1,	3,	9,	27,	81,	243,	729,	2187,	6561,	19683,	59049,	177147.
Notes deſcendantes..	*ſi*	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi* ♭	*mi* ♭	*la* ♭	*re* ♭	*ſol* ♭.
Notes montantes....	*ut*	*ſol*	*re*	*la*	*mi*	*ſi*	*fa* ♯	*ut* ♯	*ſol* ♯	*re* ♯	*la* ♯	*mi* ♯.

« C'eſt des cinq derniers termes de cette ſérie, arrangés diatoniquement, qu'eſt formé le ſyſtême chinois.

MI ♭ *re* ♭ SI ♭ LA ♭ *ſol* ♭ MI ♭.

» En ſe rappelant ce que j'ai fait remarquer....., que le ſyſtême des Chinois, pris dans ſes termes originaux, commence préciſément où finit celui des *Grecs*, il ſera aiſé d'en conclure que ces deux ſyſtêmes ne font enſemble qu'un tout complet, un ſeul & même ſyſtême ſi néceſſairement tel, qu'on ne ſauroit y ajouter aucun terme de plus, ni en retrancher quelqu'un, ſans détruire toute l'économie du plan qu'il préſente.

» Si le ſyſtême des *Grecs* & celui des Chinois ne font enſemble qu'un ſeul & même ſyſtême, un tout parfaitement complet, il eſt évident que ce *tout* a été le ſyſtême de quelque peuple plus ancien que les *Grecs* & les Chinois, & que ce ſont les démembremens de ce ſyſtême primitif qui ont formé différens ſyſtêmes chez diverſes nations.

» A l'égard des *Grecs*, on ſait qu'ils n'ont été civiliſés que par les Egyptiens, & que c'eſt d'eux principalement qu'ils ont reçu les premiers élémens des ſciences. En ſecond lieu, c'eſt un fait connu que Pythagore alla s'inſtruire chez les prêtres d'Egypte.

» Quant aux Chinois, ils ne ſauroient être regardés comme les inſtituteurs du ſyſtême que j'ai rapporté ſous leur nom; car le huitième terme, par lequel ils commencent ce ſyſtême, ſuppoſe naturellement l'exiſtence de tous les termes antérieurs à celui-ci. Au ſurplus, l'idée de finir au douzième terme de la progreſſion (triple) ne peut venir des Chinois. La ſorte d'imperfection qu'introduiſent dans leur ſyſtême les deux lacunes ou interſtices qu'on y remarque entre les ſons *re* ♭ & *ſi* ♭, & les ſons *ſol* ♭ & *mi* ♭, prouve que cette idée n'eſt vraiſemblablement qu'une application mal entendue d'un principe ſagement établi, pour ceux qui comptoient du premier terme au treizième, mais principe abſurde pour les Chinois, qui ne partent que du huitième terme.

» D'ailleurs, ſelon ce que rapporte Rameau à la page 191 de ſon *Code de muſique*, on voit les termes 3, 27 & 243 employés par les Chinois, & ces termes former, avec 2187, 19683 & 177147, un autre ſorte de ſyſtême compoſé de cinq tons conſécutifs: *ordre des plus vicieux qu'on puiſſe imaginer*, dit en cet endroit Rameau avec raiſon; & cette réflexion prouve en particulier que la progreſſion triple, dont les Chinois font un uſage ſi gauche, n'eſt pas de leur invention; car ce peuple n'a jamais perdu aucun des arts qu'il a inventés. On ſait à quel point l'homme peut être égaré par des uſages mal entendus, des règles mal interprétées, des lois priſes *à la lettre*, lorſque l'*eſprit* en eſt perdu.

» Le vice de ce dernier ſyſtême des Chinois, & l'imperfection de leur gamme, dont les lacunes ſemblent toujours attendre d'autres ſons, font aſſez voir que ces deux ſinguliers ſyſtêmes ne ſont chacun en particulier que comme les debris d'un ſyſtême complet, que j'attribue aux Egyptiens.

» Je dois avertir qu'en nommant les Egyptiens, je n'entends autre choſe dans tout cet ouvrage, que les premiers inſtituteurs des principes de la muſique, chez quelque peuple qu'on veuille prendre ces inſtituteurs. *Ibid.* article V, p. 25.

» L'inſtrument cité par Rameau, qui contient le ſyſtême chinois dont nous avons parlé, art. II & V, s'étend du côté de l'aigu, juſqu'au *la* ♭, troiſième octave du demi-ton mineur du ſon A de notre ſyſtême (c'eſt-à-dire, de la proſlambanomène *la* du grand ſyſtême grec); &, du côté grave, cet inſtrument finit au *ſol* ♭, demi-ton mineur du *ſol* qui ſe préſente immédiatement au-deſſous du ſon A, dont je viens de parler. En un mot, les deux ſons extrêmes de cet inſtrument comprennent l'intervalle d'une vingt-troiſième.

» Ainſi, en ſuppoſant à préſent au ſyſtême des Egyptiens un ſeul degré de plus que cette étendue, & plaçant ce degré du côté de l'aigu, & immédiatement au-deſſus du *la* ♭ que préſente l'inſtrument chinois, ce degré ſera *ſi* ♭..... Nous aurons ainſi, depuis

depuis ce *si* ♭ jusqu'au *sol* ♭, dernière note grave de l'instrument chinois, un intervalle de vingt-quatre degrés, dans lequel se trouvent quarante sémi tons...., formant en tout un système de quarante-un sons, dont il est plus que vraisemblable que les Egyptiens faisoient usage. *Ibid.* article IX, p. 57.

» Qu'on joigne à la lyre de Mercure le *sacré quaternaire*, si respecté des disciples de Pythagore, & dont vraisemblablement les prêtres égyptiens révélèrent le mystère à leurs initiés, on aura, sous une nouvelle forme, le précis de toutes les opérations nécessaires pour l'arrangement du système.

» Ce sacré quaternaire consiste dans l'aggrégation des quatre nombres 1; 2, 3, 4. On a dans ces nombres, de 1 à 2, la proportion de l'octave; de 2 à 3, celle de la quinte, & de 3 à 4, celle de la quarte. De plus, de 1 à 3, la douzième, & de 1 à 4, la double octave; ce qui, entre 1, 2, & 2, 4, indique assez visiblement la progression double, de même que, dans la lyre de Mercure, 1, 3, & 3, 9, dictoient la progression triple. Or, c'est au moyen de la progression double qu'on forme des degrés diatoniques, ou, ce qui revient au même, qu'on rapproche entr'eux deux termes donnés dans la série de la progression triple, qu'un ou plusieurs termes intermédiaires tenoient éloignés l'un de l'autre.

» L'on a donc tout à la fois, dans la lyre de Mercure & le sacré quaternaire, toutes les connoissances dont il soit possible d'avoir besoin pour la formation des systêmes plus ou moins étendus que fournissent ces deux méthodes; en un mot, on a en elles toute la théorie des Egyptiens sur la musique.

» D'un côté, 6, 8, 9, 12; ou, pour mieux dire, d'un côté, 1, 3, 9; de l'autre, 1, 2, 3, 4: voilà la musique des Egyptiens; voilà la musique des *Grecs;* voilà la musique des Chinois; voilà les proportions de Pythagore.

» Si l'on veut à présent, dans le systême que j'ai exposé, prendre exactement en montant tout ce qui doit y être vu en descendant, n'admettre qu'un mode dans la somme des sons qui en donnent deux, placer les sémi-tons majeurs où se trouvent les mineurs...., distribuer en un certain nombre d'intonations l'intervalle d'un ton, afin d'avoir, par ce partage....., des moitiés, des tiers, des quarts & autres fractions de ton; & à l'égard de la progression qui nous a donné ce systême, si l'on veut d'un côté la pousser au-delà du douzième terme, de l'autre la sous-tripler, en tirer ainsi un fond de vingt-un ou vingt deux sons, ajouter ensuite à chacun de ces sons la tierce majeure dans la proportion de 4 à 5, pour en obtenir une somme de quarante-deux ou quarante-quatre sons, qu'on réduira adroitement à douze, en accordant, comme on le fait dans le *tempérament*, les tierces au ton des quintes qui leur correspondent, ou ces quintes au ton des tierces, les dièses au ton des bémols voisins, ... exécuter enfin, par l'un de ces unissons forcés, des notes qui diffèrent d'un quart de ton, ... l'on aura, à peu de chose près, le systême des Modernes, résultat d'une partie des erreurs que chaque siècle a vu naître sur la musique, depuis que des prêtres égyptiens cette science a passé en des mains profanes & mal-adroites. » *Ibid.* art. IX, *Conclusion*, page 68.

Observations.

I. « Boëce, dans son ouvrage sur la musique, parle d'un ancien systême formé de quatre cordes. »

Il est étonnant que l'auteur du Mémoire que je viens de citer ait appuyé son systême sur un fondement aussi ruineux que ce texte de Boëce, qui renferme des erreurs & des contradictions si palpables, qu'elles ne peuvent échapper à la pénétration du lecteur le moins attentif, & que M. l'abbé Roussier lui-même n'a pas craint d'abandonner cette autorité, après en avoir tiré ce qui convenoit à son systême, je veux dire l'accord de sa prétendue *lyre de Mercure.*

Voici ce que dit Boëce: « La musique *des Anciens* fut si simple dans ses commencemens, qu'au rapport de Nichomaque, elle consistoit uniquement dans *un systême de* quatre cordes. Les deux extrêmes formoient entr'elles l'octave; les deux moyennes faisoient une quinte & une quarte avec les extrêmes, & entr'elles l'*intervalle* d'un ton; & cela sans aucune dissonnance, à l'imitation de la musique du monde, qui est composée de quatre élémens. On attribue à Mercure l'invention de ce systême, qui dura jusqu'*au temps* d'Orphée. »

Fig. A. *Tétracorde de Mercure.*

Intervalles	Cordes			
Octave. Quinte.	Trité diézeugménon...............	6	C	*ut.*
Octave. Quinte. Quinte. quarte. Ton.	Lichanos méson...................	8	G	*sol.*
Octave. Quinte. Quinte. quarte. Ton.	Parhypate méson..................	9	F	*fa.*
Octave. Quinte. quarte.	Parhypate hypaton...............	12	C	*ut.*

» La cinquième fut ajoutée par Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie; la sixième, par le phrygien Hyagnis; la septième, par Terpandre, *qui l'ajouta*, pour égaler le nombre *des cordes*, *à celui* des planètes.

« La plus grave de ces cordes, comme la première & la plus considérable, fut nommée *hypate*, épithète que les *Grecs* donnent a Jupiter, & par laquelle ils désignent aussi l'éminence de la dignité de consul: cette corde fut attribuée à Saturne, par rapport à la lenteur de son mouvement & à la gravité de sa

résonnance. La seconde fut nommée *parhypate*, c'est-à-dire, placée à côté de l'hypate. La troisième, *lichanos*, parce qu'elle étoit touchée par le doigt que nous appelons *index*, & que les *Grecs* appellent *lichanos*, d'un verbe qui chez eux signifie *lécher*. La quatrième fut appelée *mèse* (moyenne), parce qu'elle tenoit le milieu des sept. La cinquième est la *paramèse*, c'est-à-dire, *placée à côté de la mèse*. La septième se nomme *nète*, de *néaté*, inférieure. Entre la nète & la paramèse, il y en a une sixième qu'on appelle *paranète*, comme étant placée à côté de la nète. La paramèse fut aussi appelée *trite*, c'est-à-dire, *troisième*, parce qu'elle se trouvoit la troisième après la nète, comme on le voit dans la table suivante :

Fig. B.

Septième.	Quarte.	1. Hypate	*mi*	*mi*	E
		2. Parhypate	*fa*	*fa*	F
		3. Lichanos	*sol*	*sol*	G
		4. Mèse	*la mi*	*la*	a
	Quarte.	5. Paramèse ou trite	*fa*	*si* ♭	b
		6. Paranète	*sol*	*ut*	c
		7. Nète	*la*	*re*	d

» Lichaon, de Samos, en intercala une huitième entre la paramèse, qu'on appeloit encore *trite*, & la paranète. Alors, on ne donna plus le nom de *paramèse* qu'à la corde placée à côté de la mèse, & le nom de *trite* qu'à cette nouvelle corde, qui, étant mitoyenne entre la paramèse & la paranète, étoit évidemment la troisième après la nète. Après l'addition de Lichaon, on eut donc le systême octacordal suivant :

Fig. C.

Octave.	Quarte.	1. Hypate	*mi*	*mi*	E
		2. Parhypate	*fa*	*fa*	F
		3. Lichanos	*sol*	*sol*	G
		4. Mèse	*la*	*la*	a
	Quarte.	5. Paramèse	*mi*	*si*	♮
		8. Trite	*fa*	*ut*	c
		6. Paranète	*sol*	*re*	d
		7. Nète	*la*	*mi*	é

» De ces deux dernières combinaisons, la première, l'heptacorde, se nomme *synemménon*, c'est-à-dire, *conjoint*; la seconde, l'octacorde, se nomme *diézeugménon*, c'est-à-dire, *disjoint*..... Prophraste-le-Périote (*lisez* Théophraste-le-Piérite ; voyez *Nichomaque*, p. 35) ajouta au grave une neuvième corde, qui, parce qu'elle étoit au-dessus de l'hypate, fut nommée *hyper-hypate*, nom qu'elle conserva tant que la cythare n'eut pas plus de neuf cordes : on l'appelle maintenant *lichanos-hypaton*....., &c. »

Observations sur ce passage de Boëce.

La musique fut si simple dans ses commencemens..... L'auteur des *Entretiens sur la musique grecque*, p. 26, pense que la lyre de Mercure a pu être employée à soutenir la voix dans les scènes où la déclamation étoit accompagnée d'un instrument. M. l'abbé Roussier, p. 138, va plus loin encore. En faisant faire à la lyre la fonction de deux timbales, c'est-à-dire, de deux quartes, *mi si* & *la mi*, elle auroit pu « servir aux Egyptiens, non-seulement à soutenir la voix, & former ce que nous appelons *harmonie*, mais encore à faire corps avec d'autres instrumens, afin de fortifier les sons principaux de la modulation sur laquelle auroit été montée la lyre, & marquer ainsi plus sensiblement les divers repos de cette modulation, les différens points de ses hémistiches. » C'est assurément la plus saine idée qu'on puisse se former de l'usage de cette lyre. Or, le genre diatonique étant de tous les genres le plus naturel, & le chant diatonique le plus naturel de tous les chants, il s'ensuit que cette lyre a dû d'abord servir d'accompagnement à un chant diatonique ; & le premier chant diatonique a dû naturellement être renfermé dans un seul mode. 1°. Non-seulement chacun des quaternaires de Pythagore est restreint à un seul mode, mais tous les trois réunis (1, 2, 3, 4 : 1, 3, 5, 7 : 2, 4, 6, 8 ; ou plus simplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 : en *ut*; *ut ut sol ut mi sol fa ut*) ne peuvent donner l'idée de deux modes, puisqu'ils représentent les huit premiers harmoniques d'un seul & même son fondamental. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. 6.) 2°. M. l'abbé Roussier convient, p. 108, que quelques auteurs parlent de la lyre de Mercure comme d'un composé de quatre cordes par degrés conjoints, & p. 147, qu'un mode est renfermé dans un tétracorde. Donc la première lyre d'accompagnement n'a dû être accordée que pour un seul mode ; donc la lyre de Boëce, si jamais elle a existé, n'a pas été la première lyre d'accompagnement, puisqu'elle présente deux modes bien distincts, celui de *mi* & celui de *la*.

Au rapport de Nichomaque, elle consistoit uniquement dans un systême de quatre cordes...... Voici cependant ce que dit Nichomaque, pag. 29 : « On prétend que Mercure inventa la lyre, dont il forma le corps d'une écaille de tortue ; qu'il la monta à sept

cordes ; qu'il la donna à Orphée, & lui enseigna la manière de s'en servir ; ...... qu'Orphée ayant été tué par les femmes de la Thrace, sa lyre, qui avoit été jetée dans la mer, fut portée par les flots jusque sous les murs d'Antisse, dans l'île de Lesbos ; que des pêcheurs l'ayant remise à Terpandre, ce musicien lui fit donner une forme plus élégante, & s'en fit passer pour inventeur auprès des prêtres égyptiens. Mais une tradition plus ancienne en attribue l'invention à Cadmus, fils d'Agénor. » Ce récit est peu différent de ce que Boëce fait dire à Nichomaque.

Et cela sans aucune dissonnance..... Point de dissonnance dans *mi si la mi? Si la* n'est pas une dissonnance ? Le ton n'étoit pas une dissonnance chez les *Grecs?* Tout ce que Boëce nous a donné sur la musique est, dit M. l'abbé Roussier, p. 12, exactement *grec*. Or, il faut savoir, dit Boëce, *Arithm.* chap. 54, que toutes les consonnances consistent dans la proportion double, la triple, la quadruple, la sesqui-altère & la sesqui-tierce. On appelle *quarte*, celle qui s'exprime par la sesqui-tierce (de 3 à 4) ; *quinte*, celle de la sesqui-altère (de 2 à 3) ; *diapason* (octave), celle de la double ; *octave & quinte* (douzième), celle de la triple ; & *bisdiapason* (double octave), celle de la quadruple. Donc Boëce rangeoit, comme les *Grecs*, le ton au nombre des dissonnances ; donc la lyre *mi si la mi* contenoit une dissonnance ; donc Boëce ne s'accorde pas plus avec lui-même qu'avec les auteurs qu'il cite.

A l'imitation de l'harmonie du monde, qui est composée de quatre élémens..... Suivant Platon & Aristote, l'harmonie du monde étoit effectivement représentée par les nombres 6, 8, 9, 12. (Voyez *Plutarque, de la Musique.*) Mais M. l'abbé Roussier soupçonne avec raison, p. 38, « que les quaternaires employés par Platon sont plutôt une déviation qu'une extension des principes de Pythagore ; » &, p. 37, « que le *sacré quaternaire* de ce dernier lui avoit été révélé par les prêtres égyptiens. » (Voyez *Quaternaire.*) Or, c'est ce quaternaire de Pythagore, ce quaternaire égyptien, & non pas celui de Platon, qui représentoit l'harmonie du monde. « En un mot, dit Hiéroclès, ce quaternaire renferme tout ce qui existe dans la nature, le nombre des élémens, des saisons, des âges & des établissemens de la société. » C'est aussi ce que fait assez clairement entendre la formule du serment pythagorique : *Je jure par celui qui a éclairé notre ame par la connoissance du quaternaire, source éternelle de la nature.* (Voyez *Jamblique*, p. 127-138, & *Porphyre*, p. 29.) Théon de Smyrne, p. 147, attribue à la vérité l'invention du quaternaire directement à Pythagore ; mais la formule du serment de ses disciples porte expressément, je jure par celui *qui a donné à notre ame*, & non, par celui *qui a inventé* le quaternaire. (Voyez le *Mémoire de M. l'abbé Roussier*, p. 146.) On doit donc regarder le quaternaire comme un principe, & non pas comme une découverte de Pythagore. Or, son premier quaternaire n'étoit pas 6, 8, 9, 12, mais 1, 2, 3, 4 ; le second, 1, 3, 5, 7 ; le dernier, 2, 4, 6, 8. (Voyez *Théon*, p. 146, & *Plutarque, de la Création de l'ame.*) Donc si l'accord de la première lyre représentoit l'harmonie du monde, il devoit être suivant l'un de ces trois quartenaires, & non pas suivant les nombres 6, 8, 9, 12 ; donc Boëce, quelque part qu'il ait puisé la description de la première lyre, n'en a pas saisi le véritable accord.

On attribue à Mercure l'invention de ce systême.... Boëce a confondu, comme on verra ci-après, la *lyre* de Mercure avec la *cythare* d'Apollon ; le systême consonnant & *symphonique* des Anciens avec leur systême diatonique ; en un mot, le quadricorde *si* ♭ *si* ♭ *fa si* ♭ avec le quadricorde *la si* ♭ *ut re.* Mais cela n'est pas fort étonnant : il falloit, pour les distinguer, des notions d'harmonie plus justes & plus étendues que celles qu'on avoit de son temps.

De ces deux dernières combinaisons (celle de Terpandre & celle de Lichaon), *qui donnent l'heptacorde & l'octacorde*, la première se nomme *synemménon*, c'est-à-dire, *conjoint* (*mi fa sol la : la si* ♭ *ut re*) ; & la seconde, *diézeugménon*, c'est-à-dire, *disjoint* (*mi fa sol la : si ut re mi*). ... Autre quiproquo de Boëce, qui confond ici la cythare heptacorde des Lacédémoniens, que les *Grecs* appellent l'*ancienne lyre* (voyez *Nichomaque*, p. 14-20), avec la lyre de Terpandre. 1°. Il est certain que l'ancien systême diatonique *grec* étoit conjoint. « Tout ce que nous apprennent les sectateurs d'Erastoclès, c'est, dit *Aristoxènes*, p. 5, que le chant (c'est-à-dire, le systême mélodique dans les trois genres) est divisé par la quarte en deux parties égales. » C'est-à-dire, que le son aigu de la quarte inférieure est le même que le son grave de la quarte supérieure, comme : *mi fa sol la : la si* ♭ *ut re.* 2°. Que ce systême s'exécutoit sur l'*ancienne lyre.* « Dans l'ancienne lyre heptacorde, tous les sons graves, dit *Nichomaque*, p. 14, étoient à la quarte des sons aigus ; » &, p. 20, « l'ancienne lyre, c'est-à-dire, celle qui étoit à sept cordes, renfermoit deux tétracordes conjoints. » 3°. Que la cythare des Lacédémoniens étoit montée à sept cordes. « Parce que Timothée, méprisant la cythare heptacorde, ... est-il dit dans le fameux décret porté à Lacédémone contre ce musicien (voyez *Théon*, p. 295), ... nous ordonnons qu'il retranchera de ses onze cordes les quatre superflues, & qu'il se restreindra à sept ; afin que, convaincus de la gravité & de la sévérité de nos lois, des étrangers ne s'avisent plus à l'avenir d'introduire dans Sparte aucun changement capable d'altérer la pureté de nos mœurs, ou la célébrité de nos jeux » 4°. Qu'il y avoit sept cordes à l'instrument de Terpandre. « Oubliant désormais, dit-il (dans *Euclide*, p. 19), oubliant désormais les airs qui ne s'exécutoient que sur quatre cordes (1), je vais faire en-

(1) Comment Terpandre, qui fut condamné à une amende à Sparte, pour avoir changé l'accord de la cythare

tendre de nouveaux chants sur la phormingue, qui en a sept.» Cette *phormingue* étoit un instrument inventé en Sicile, qui différoit peu de la cythare. (Voyez *Saint-Clément Alex. Strom.* liv. I.) 5°. Que les cordes extrêmes de cette phormingue de Terpandre sonnoient l'octave. « Pourquoi, demande Aristote, *section* 19, *problême* 32, n'appelons-nous pas la consonnance du diapason, à raison du nombre des sons (diatoniques) qu'il renferme, *dia-octo*, comme nous disons *dia-tessaron*, *diapente* ? Seroit-ce que les Anciens ne faisoient usage que de sept cordes; mais que dans la suite Terpandre en ayant retranché la trite, y ajouta une (nouvelle) nète, & que *de son temps* cette consonnance fut appelée *diapason* (par toutes), & non pas *dia-octo* (par huit), parce qu'alors elle ne renfermoit que sept cordes & non pas huit? » 6°. Que l'heptacorde de Terpandre est moins ancien que celui des Lacédémoniens. « Si quelqu'un, dit Plutarque, *dits notables des Lacédémoniens*, vouloit outre-passer un seul point de la musique ancienne, ils ne le supportoient pas; tellement que les Ephores condamnèrent à l'amende *Terpander*, ... & qui plus est pendirent sa cythare à un pau, pour ce qu'il avoit ajouté une seule corde, pour passager & varier la voix un peu davantage. » Le texte dit : *Pour avoir tendu une seule corde de trop*; ou, *pour avoir trop tendu une seule corde*, ce qui revient au même; car, suivant Aristote, Terpandre avoit retranché le *si* ♭ (la trite du systême conjoint), & ajouté le *mi* aigu; ce qui produisoit le même effet que s'il eût changé le *si* ♭ en *mi* aigu, ou monté le *si* ♭ à l'unisson du *mi* aigu.

Or, l'histoire de la musique ancienne ne fait mention que de ces deux systêmes heptacordes. C'est donc à la lyre lacédémonienne qu'il faut appliquer ce que disent les auteurs *grecs*, que l'ancienne lyre formoit un systême conjoint. Il peut très-bien se faire qu'à Sparte ce systême s'exécutât sur la cythare, & dans le reste de la Grèce sur la lyre; mais ces deux instrumens ne formoient pas deux différens systêmes.

La lyre de Terpandre ne formoit donc pas, comme le suppose Boëce, le systême synemménon ou conjoint. Et comment, en effet, le systême conjoint pouvoit-il être sorti de la prétendue lyre de Mercure? Comment *mi fa sol la si* ♭ *ut re* pouvoit-il dériver de *mi la si mi* ? Comment, suivant l'observation de Rousseau, article *Systême*, cette lyre *mi la si mi* ou *ut fa sol ut*, pouvoit-elle, après l'addition de trois nouvelles cordes, se trouver réduite à un intervalle de septième?

Convenons donc que Boëce a confondu le systême de Terpandre avec celui de l'ancienne lyre, & que par conséquent il n'a point entendu Nichomaque, qu'il cite au commencement de sa narration.

Mais s'est-il entendu lui-même dans sa formation de l'octacorde? Est-ce du systême de Terpandre, est-ce du systême conjoint qu'il fait dériver le systême diézeugménon? Cela n'est pas facile à deviner. 1°. Si c'est du systême de Terpandre, il suppose donc ce systême formé des cordes *mi fa sol la si re mi*; car la corde ajoutée par Lichaon est, suivant lui, la trite de l'octacorde, c'est-à-dire, l'*ut* de l'octave *mi fa sol la si ut re mi.* (Voyez ci-dessus la *figure* C.) Donc, en retranchant cette trite, on a le systême de Terpandre; donc le systême de Terpandre étoit *mi fa sol la si re mi*; &, d'après les passages d'Aristote & de Plutarque cités ci-dessus, ce systême étoit incontestablement *mi fa sol la ut re mi.* 2°. Si c'est de l'ancienne lyre qu'il a tiré le systême de Lichaon, ce n'est pas la trite du systême disjoint, c'est-à-dire, l'*ut* de l'octave de *mi*, qui est la corde ajoutée par Lichaon; car l'*ut* se trouvoit déjà dans le systême conjoint *mi fa sol la si* ♭ *ut re* : autre contradiction. Si la corde ajoutée par Lichaon est un *ut*, son intercalation n'a donc pas été faite entre la trite & la paranète du systême conjoint, puisque cette trite étoit *si* ♭, & cette paranète, *ut.* (Voyez ci-dessus la *figure* B.) Donc la note ajoutée devoit être un *si*; donc la corde ajoutée n'a pu être trite de l'octacorde, puisque cette trite est en *ut*; donc Boëce ne s'accorde pas plus avec lui-même qu'avec les auteurs dont il a tiré sa narration.

Il cite Nichomaque. Que ne le suivoit-il pas à pas? que ne se contentoit-il de le traduire? il eût évité ces erreurs & ces contradictions. « Pythagore, dit Nichomaque, p. 9, fut le premier qui, pour introduire plus de variété dans le chant, imagina de le renfermer dans l'octave; consonnance beaucoup plus agréable que l'intervalle dans lequel étoit contenu le systême disjoint, dont la mèse formoit le même intervalle de quarte, & avec l'hypate & avec la nète. Or, l'octave étant incompatible avec la conjonction des tétracordes, il les sépara par l'intervalle d'un ton; ce qu'il ne put faire sans ajouter, entre la mèse & la paramèse, une huitième corde distante de la

---

heptacorde (*vid. infrà*), a-t-il pu dire qu'avant lui on ne faisoit usage que de quatre cordes? Les deux vers que lui attribue Euclide, & que je viens de traduire, sont-ils bien de lui? N'auroient-ils point été composés long-temps après lui, pour être mis au bas de son buste, par quelqu'un de sa secte, plus versificateur qu'historien, qui pensoit qu'avant l'instrument de Terpandre, il n'y en avoit point eu d'autre, que le quadricorde de Mercure?

On pourroit néanmoins, en les supposant de Terpandre, leur donner un sens plus conforme à l'histoire, en les traduisant ainsi : « Oubliant désormais les chants modulés par tétracordes, je vais en composer de nouveaux dans un systême à sept sons. » Le texte comporte ces deux sens. C'est à peu près dans le même sens qu'Euclide, *ibid.*, fait dire à Ion, auteur du décacorde : « Avant toi (c'est apparemment Ion qui parle à sa lyre), les *Grecs*, attachés à leurs petits systêmes, ne parcouroient que des quartes sur leur heptacorde : aujourd'hui sur dix cordes on peut parcourir trois octaves. »

Mais quelque sens qu'on donne aux deux vers attribués à Terpandre, il en résultera toujours que son systême étoit à sept cordes.

mèſe d'un ton, & d'un demi ton de la paramèſe : de ſorte que la corde qui étoit paramèſe dans la lyre à ſept cordes, continua d'être la troiſième depuis la nète, & conſerva le nom de *trite* qu'elle tenoit de ſa poſition. La corde intercalée, qui prit le nom de *para-paramèſe*, eſt la quatrième à compter de la nète, & forme, avec cette nète, le même intervalle de quarte, que formoient auparavant entr'elles la mèſe & la nète. A l'égard du ton qui ſépare la mèſe de la corde interpoſée, il forme une quinte avec chacun des tétracordes de ce nouveau ſyſtème. » C'eſt-à-dire, que Pythagore éleva d'un ton les trois cordes *ſi* ♭ *ut re*, qui par conſéquent devinrent, dans le nouveau ſyſtême, *ut re mi*, & qu'entre le nouvel *ut* & la mèſe *la*, il intercala un *ſi*.

De ce paſſage, beaucoup plus clair que celui de Boëce, il s'enſuit évidemment, 1°. que le ſyſtème de Pythagore ou de Lichaon (en ſuppoſant que ce ſoit le même ſyſtême) ne dérive point du ſyſtème de Terpandre, mais du ſyſtême conjoint, qui étoit celui de l'ancienne lyre. (Voyez *Nichomaque*, p. 14-20.) 2°. Que la corde ajoutée par Pythagore eſt un *ſi*.

Donc Boëce n'a point entendu Nichomaque Nous avons vu qu'il ne s'étoit point entendu lui-même.

Donc M. L. R. n'a point dû s'appuyer ſur l'autorité de Boëce.

Tant que la cythare n'eut pas plus de neuf cordes.... L'inſtrument de Mercure, auquel ont été ſucceſſivement ajoutées toutes les cordes du grand ſyſtème *grec*, n'étoit point une cythare, mais une lyre. (Voyez *Nichomaque*, p. 29; *Diodore de Sicile*, p. 20, &c.) Donc l'ennéacorde, c'eſt-à-dire, l'inſtrument à neuf cordes de Théophraſte, ne pouvoit être une cythare.

Notez que les auteurs *grecs*, lorſqu'il s'agit de l'inſtrument de Mercure, s'accordent tous unanimement à lui donner le nom de *lyre*; mais partout ailleurs ils emploient aſſez indifféremment l'un pour l'autre les mots *lyre* & *cythare*, & quelquefois même *phormingue*, *ſcyndapſe* & *barbiton*. Or, c'eſt cette ſynonymie, ornement du langage poétique adopté par les proſateurs, qui nous cache depuis tant de ſiècles le vrai principe qui a dirigé l'inventeur du premier ſyſtême muſical. (Voyez l'art. *Lyre*.)

II. « C'eſt ce qu'on appelle la *lyre de Mercure*; premier ſyſtême connu, renfermé, comme on voit, dans quatre ſons ou cordes. »

La lyre de Mercure a ſept cordes dans Nichomaque, p. 29; quatre dans Boëce, liv. I, chap. 20, & ſeulement trois dans Diodore, tom. I, p. 20. « Quelques auteurs anciens, de l'aveu de M. L. R. p. 108, parlent de cette lyre comme d'un compoſé de ſept cordes par degrés conjoints, tandis que d'autres n'en admettent que quatre, d'autres que trois, toujours par degrés conjoints. » Il faut donc, pour tirer avantage du texte de Boëce, ou que M. L. R. concilie tous ces auteurs, ou qu'il prouve que Boëce doit faire excluſivement autorité.

Or, 1°. M. L. R. prétend, p. 139, « que la lyre *mi ſi la mi* a pu être conçue par les Egyptiens ſous l'idée de ſes trois ſons radicaux, *ſi mi la*, 1, 3, 9 : comme nous diſons : *le mode d'ut* : FA UT SOL; *le mode de ſol* : UT SOL RE; quoique nous ſachions très-bien qu'un mode a plus de trois ſons. »

Les Egyptiens, ſans doute ont pu dire *ſi mi la* pour *mi ſi la mi*; mais qu'en conſéquence ils aient point, gravé ou ſculpté, avec trois cordes ſeulement, un inſtrument qui en avoit quatre, cela n'eſt nullement vraiſemblable La licence pittoreſque ne va pas juſqu'à confondre deux nombres auſſi ſimples que trois & quatre. Or, M. L. R. convient, *ibidem*, que d'anciens monumens nous repréſentent la lyre de Mercure montée à trois cordes ſeulement.

2°. Suppoſons néanmoins qu'un artiſte ſe fût permis cette ſingularité; comment prouveroit-on que l'accord de cette lyre, à quatre ſons repréſentés par trois cordes, étoit préciſément *mi ſi la mi*, & non pas *la ſol fa mi?* La conformité des rapports de Boëce avec ceux de Plutarque, quand elle ſeroit auſſi parfaite que le ſuppoſe M. L. R., p. 110, ne prouveroit rien à cet égard. Dans ſon traité *de la Création de l'ame*, comme dans celui *de la Muſique*, Plutarque parle du quaternaire 6, 8, 9, 12, dans le ſens de Platon, dont les principes, de l'aveu de M. L. R, p. 38, ne ſont pas ceux de Pythagore, ni par conſéquent ceux des Egyptiens.

3°. A l'égard de l'heptacorde, M. L. R. n'a pas cru devoir adopter celui, ou plutôt *ceux* de Boëce; car l'heptacorde de Terpandre, ſuivant Boëce, étoit conjoint (comme *mi fa ſol la ſi* ♭ *ut re*) : mais la formation de l'octacorde, telle qu'elle eſt décrite dans Boëce, ſuppoſe un heptacorde antérieur répondant aux notes modernes, *mi fa ſol la ſi re mi*; & celui de M. L. R. eſt (voyez p. 16-24) *mi ſol la ſi ut re mi*; ou, en le prenant comme ce ſavant, en deſcendant, *mi re ut ſi la ſol mi*. Or, on a vu ci-deſſus, 1°. que l'heptacorde conjoint eſt plus ancien que celui de Terpandre; 2°. que l'accord de l'ancienne lyre & celui du ſyſtême de Terpandre ſont les deux ſeuls dont il ſoit fait mention dans les auteurs *grecs*. Donc, 1°. celui de M. l'abbé Rouſſier n'a jamais exiſté; donc, 2°. s'il y en a un qui dérive de la lyre de Mercure, ce ne peut être celui de Terpandre, puiſqu'il n'eſt pas le plus ancien; donc, 3°. ce n'étoit pas de celui de Terpandre qu'il falloit s'attacher à rechercher le principe & l'origine. Mais l'heptacorde conjoint ne renferme ni *ſi* ♮, ni *mi* aigu. Donc il ne peut être un dérivé de l'accord *mi ſi la mi*; donc, ou l'heptacorde (& par conſéquent le grand ſyſtème *grec*) ne dérive pas de la lyre de Mercure, ou l'accord de la lyre de Mercure n'étoit pas *mi ſi la mi*.

III. « La proportion entre les cordes de cette lyre,

telle que Boëce nous l'a conſervée, étoit, ſelon les longueurs, *6*, 8, *9*, 12; » c'eſt-à-dire, que ces nombres repréſentent une marche deſcendante, comme *mi ſi la mi :* ſuivant les vibrations, ils
6 8 9 12
donneroient les mêmes notes en montant, *mi la ſi mi.*
6 8 9 12

1°. Je ne ſais ſi Boëce, dont je n'ai ſous les yeux que des extraits, s'eſt ſervi du calcul des longueurs ou de celui des vibrations pour exprimer les rapports de ce quaternaire adopté par Platon dans ſon *Timée ;* mais il eſt certain que Plutarque, qui, étant de près de 400 ans antérieur à Boëce, a dû être, toutes choſes égales d'ailleurs, plus à portée que lui de prendre le véritable ſens du ſyſtême de Platon, applique ces mêmes nombres, *6*, 8, *9*, 12, à un chant aſcendant. « Platon voulant, dit-il, *Traité de la Muſique*, montrer l'harmonie des quatre élémens de l'ame (de l'ame du monde), & la cauſe pourquoi des choſes ainſi diverſes s'accordent enſemble, en chacun intervalle il a mis deux médiétés de l'ame, ſelon la raiſon muſicale; car en l'accord de diapaſon en muſique, il y a deux intervalles entre les deux extrémités, ... & pour le faire voir, par exemple, la double proportion ſe fera ès nombres ſix & douze. Cet intervalle eſt depuis l'hypate des moyens (des mèſes) juſqu'à la nète des déciſions (la nète diézeugménon), étant le ſix & le douze les deux extrêmités, *l'hypate des moyens* le nombre de ſix, & *la nète des déciſions* le nombre de douze. Il reſte de prendre les nombres moyens entre ces deux extrêmes, ..., qui ſont les nombres de huit & de neuf..... Ces deux nombres étant donc entre ſix & douze, ... il appert que *la mèſe aura le nombre de huit*, & *la paramèſe le nombre de neuf ;* » c'eſt-à-dire, qu'on aura :

12	*mi.*	Nète diézeugménon.
9	*ſi.*	Paramèſe.
8	*la.*	Mèſe.
6	*mi.*	Hypate des mèſes.

Ce qui, à la vérité, ne s'accorde point avec la *fig.* A; mais il faut obſerver avec M. l'abbé Rouſſier, p. 12, que cette *fig.* A n'eſt point le texte de Boëce, mais un mauvais commentaire de Glaréan, ſon éditeur. Donc, pour l'application des nombres *6*, 8, *9*, 12, Plutarque, cité en preuve par M. l'abbé Rouſſier, p. 110, a fait uſage du calcul des vibrations. Par conſéquent, ou Plutarque n'a pas bien entendu Platon, ou Platon n'a pas déterminé les rapports de ſon quaternaire par le calcul des longueurs.

2°. Au reſte, puiſque M. l'abbé Rouſſier convient que ce n'eſt pas dans Platon qu'il faut chercher le véritable principe de la muſique des Anciens, ſa manière d'opérer ne doit être pour nous d'aucune conſidération : c'eſt de celle de Pythagore, c'eſt-à-dire, de celle des Egyptiens, des Chinois, &c., qu'il s'agit ici ſpécialement & excluſivement. Or, le platonicien Théon, Nichomaque le pythagoricien, & Ariſtoxène, chef d'une ſecte diamétralement oppoſée à celles de Platon & de Pythagore, conviennent que les Pythagoriciens repréſentoient les ſons du ſyſtème *grec* par les vibrations des cordes ſonores. « Voici, dit Théon, p. *97* (voyez auſſi *Nichomaque*, p. 7), le raiſonnement qu'on leur prête à cet égard..... Tout ſon eſt occaſionné par une commotion de l'air. Si le mouvement imprimé à l'air eſt rapide, le ſon eſt aigu ; & le ſon eſt grave, ſi ce mouvement eſt lent..... Les rapports commenſurables des vibrations expriment des intervalles mélodiques ; les irrationnels ne produiſent que des ſons diſſonnans, ou plutôt une eſpèce de cacophonie inſupportable..... Deux cordes produiſent une conſonnance, lorſque la percuſſion de l'une occaſionne la réſonnance ſpontanée de l'autre. » Et remarquez que Macrobe, *Songe de Scip.*, liv. II, ch. 1, attribue la découverte & l'uſage de ce phénomène acouſtique à Pythagore. « On dit, continue Théon, page *91*, que Laſſus d'Hermione, & Hypaſe de Métaponte, ce dernier de la ſecte de Pythagore, déterminoient avec la plus rigoureuſe préciſion les rapports des conſonnances par le calcul des vibrations. » — « Nous convenons, dit Ariſtoxène, p. 32, que la voix (chantante) ne pratique pas indifféremment toute ſorte d'intervalles, mais qu'elle ſe porte d'un ſon à un autre par un mouvement naturel dont nous eſſayons de démontrer les lois d'après l'expérience, bien différens à cet égard des muſiciens qui nous ont précédés ; car les uns .... poſent pour principe que les différentes viteſſes (des vibrations) qui conſtituent le grave & l'aigu, peuvent être exactement repréſentées par certains rapports numériques : ſuppoſition purement métaphyſique, abſolument contraire à l'expérience. » Or, il eſt certain que cette théorie des vibrations, qu'Ariſtoxène décrioit ſans la connoître, n'étoit pas ſeulement celle des Pythagoriciens, mais celle de leur chef ; car, ſuivant Nichomaque, page 13, Pythagore détermina les rapports de l'octacorde en ſuppoſant d'abord l'hypate des mèſes égale à *6*, la mèſe égale à 8, la paramèſe à *9*, & la nète diézeugménon à 12 : ce qui n'eſt vrai, comme nous l'avons déja obſervé par rapport à Plutarque, que dans le calcul des vibrations.

Donc ces rapports, *6*, 8, *9*, 12, ne ſont dans le fond rien autre choſe que la première partition du ſyſtème disjoint *mi fa ſol la ſi ut re mi*, par octave, quinte & quarte, *mi mi ; mi ſi ; mi la :* or, le ſyſtême disjoint n'exiſtoit pas avant Pythagore. Donc cet accord n'eſt pas antérieur à Pythagore ; donc on peut en regarder Pythagore comme l'inventeur ; donc on ne doit l'appliquer aux cordes du ſyſtême *grec* que dans le ſens de Pythagore, c'eſt-à-dire, relativement au calcul des vibrations, & non à celui des longueurs.

Ce n'eſt pas que les Pythagoriciens ne fiſſent auſſi uſage du monocorde. Il étoit impoſſible de s'en paſſer dans la pratique de la muſique grecque ; mais ils ne s'en ſervoient, comme les muſiciens de toutes les autres ſectes, que pour l'accord des inſtrumens.

Euclide, qui étoit Ariſtoxénien, indique bien, page 37, la manière de trouver ſur le monocorde tous les ſons du ſyſtème *grec ;* mais il n'indique point les rapports des intervalles que donnent ſes diviſions. Ariſtides-Quintilien, qui étoit de la ſecte académique, abandonne, p. 116, la ſuite de ces mêmes rapports, après avoir déterminé ſeulement ceux de la proſlambanomène, de la mèſe & de la nète hyperboléon, pour ſe borner à la ſimple diviſion du monocorde. Ce n'eſt donc pas les rapports des ſons que cherchoient les muſiciens ſur le monocorde, mais ſeulement les uniſſons des différentes cordes du ſyſtème *grec;* uniſſons qui leur étoient abſolument néceſſaires pour l'accord de leurs inſtrumens dans quelque genre que ce fût, excepté dans les couleurs ou eſpèces qui, comme le diatonique-ſyntonique d'Ariſtoxène, pouvoient s'accorder par quartes, quintes & octaves.

IV. « M. Rouſſeau, en parlant de cette lyre, article *Syſtème*, la préſente ſous les noms d'*ut ſol ſa ut*, *en deſcendant.* »

1°. Boëce, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 89, ne tranſmit à ſon ſiècle, pour le genre diatonique, que les proportions pythagoriciennes, c'eſt-à-dire, celles que Pythagore avoit apportées de l'Egypte. Donc Pythagore ayant déterminé les rapports 6, 8, 9, 12, par le calcul des vibrations, qui donne une marche aſcendante, Boëce & Rouſſeau devoient auſſi les appliquer à une marche aſcendante.

2°. Les *Grecs* n'enviſageoient pas, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 4, leur ſyſtème du grave à l'aigu, ainſi que l'ont fait dans la ſuite les nations barbares, mais de l'aigu au grave..... Si cela eſt ainſi, ce ſont donc des nations barbares qui ont imaginé les dénominations grecques des cordes du plus ancien ſyſtème diatonique connu ; je veux dire celles de la cythare lacédémonienne, & celles de la phormingue de Terpandre.

	Re	*mi*	Nète, c'eſt-à-dire, ...	dernière.
	Ut	*re*	Paranète, ...	près de la nète, ou pénultième.
F. D.	*Si* ♭	*ut*	Paramèſe ou trite, ...	troiſième, c'eſt-à-dire, antépénultième.
	La	*la*	Mèſe, ...	moyenne.
	Sol	*ſol*	Lichanos, ...	index.
	Fa	*fa*	Parhypate, ...	près de l'hypate ou ſeconde.
	Mi	*mi*	Hypate, ...	première.

La plus grave de ces cordes ſe nommoit *première ;* car, dit Ariſtides, p. 10, *hypate*, chez les Anciens, ſignifioit *premier.* La plus aiguë ſe nommoit *dernière;* car nète ou dernier, dit le même auteur, pag. 11, étoient ſynonymes chez les Anciens. La ſeconde corde au grave ſe nommoit *près de la première :* cette dénomination n'équivaut-elle pas à *ſeconde? Paranète* ou *près de la dernière* n'équivaut-il pas à *pénultième?* & *trite*, c'eſt-à-dire, *troiſième depuis la dernière*, à *antépénultième ?* En outre, le plus grave des tétracordes étoit appelé tétracorde *des hypates*, c'eſt-à-dire, des *premiers ſons*, ou des *premières cordes* du grand ſyſtême *grec.* Ne faudroit-il pas conſéquemment, pour que l'aſſertion de M. l'abbé Rouſſier fût fondée, que l'ordre de ces dénominations eût été préciſément l'inverſe de celui-là ?

3°. La marche deſcendante eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 15, inconteſtablement *directe* dans l'idée & les principes des peuples anciens. Cependant Ariſtoxène, p. 29, Ariſtides, p. 19, Manuel de Bryenne, liv. III, ſect. 10, qui ne ſont à cet égard contredits par aucun ancien auteur, s'accordent à donner l'épithète de *directe* à la marche du grave à l'aigu. (Voyez mon article *Agogé.*)

V. « Mais nous prendrons, vu que cela eſt indifférent en ſoi, les notes que Vicenzo-Galilei & quelques autres auteurs font correſpondre aux nombres de Boëce ; ſavoir : *mi ſi la mi.* »
6 8 9 12

1°. Galilei a fait répondre les nombres 6, 8, 9, 12 aux nombres *mi ſi la mi*, parce qu'ils répondent dans Nichomaque & dans Plutarque, à l'hypate des [illegible], à la mèſe, à la paramèſe & à la nète diézeugménon. Or, en nommant *la* la proſlambanomène, ces quatre cordes ſont *mi la ſi mi*, & non *mi ſi la mi.* Donc Galilei a renverſé l'ordre dans lequel ces notes devoient être énoncées. D'ailleurs, la paramèſe *ſi* n'exiſtoit pas dans le ſyſtème *grec* avant Pythagore, qui étoit au moins de neuf cents ans poſtérieur à Mercure. Donc l'accord de la lyre de Mercure ne peut avoir été ni *mi ſi la mi*, ni *mi la ſi mi.*

2°. Les *Grecs* regardoient le genre diatonique comme le plus ancien & le plus naturel de tous les genres, c'eſt-à-dire, de toutes les manières de chant. Donc ſi la lyre de Mercure n'étoit pas diatonique, mais *ſymphonique*, elle n'a pu être imaginée que pour accompagner le chant. Or, dans les principes de Rameau, que Rouſſeau a ſuivis dans ſon Dictionnaire (voyez ſa préface), la baſſe fondamentale du tétracorde *ſi ut re mi* eſt *ſol ut ſol ut*, ou ſimplement *ſol ut.* Donc celle du tétracorde *mi fa ſol la* eſt *ut fa*, & *fa ſi*♭ celle du tétracorde *la ſi*♭ *ut re ;* donc la baſſe fondamentale de l'octave *mi fa ſol la*, *ſi ut re mi*, étoit *ut fa ut fa*, *ſol ut ſol ut*, ou ſimplement *ut fa ſol ut*, & non pas *ut ſol fa ut.* Mais l'octacorde
6 8 9 12 6 8 9 12
disjoint n'eſt pas le plus ancien ſyſtème diatonique. Donc *ut fa ſol ut* ne peut être la plus ancienne baſſe d'accompagnement. La baſſe fondamentale de la cythare lacédémonienne *mi fa ſol la*, *la ſi*♭ *ut re*, eſt dans le ſyſtème de Rameau, *ut fa*, *ut fa*, *fa ſi*♭ *fa ſi*♭,

ou simplement *ut fa si b*; car tous les *fa* de cette basse sont à l'unisson, comme les *si b*. Donc, dans le système de Rameau, la plus ancienne lyre d'accompagnement ne devroit avoir que les trois cordes *ut fa si b*, & non pas *si mi la*, ni *mi si la*.

Supposons maintenant avec M. l'abbé Roussier, p. 139, que les Egyptiens aient en effet représenté la lyre de Mercure avec trois cordes seulement; mais, au lieu de les appeler *si mi la*, appelons-les *ut fa si b*. N'avons-nous pas, comme M. l'abbé Roussier, pag. 13-30, une progression de quartes? N'avons-nous pas, comme lui, p. 138, une lyre d'accompagnement? N'avons-nous pas la basse fondamentale du plus ancien système diatonique connu? N'avons-nous pas enfin l'avantage de concilier en même temps le système musical des Anciens avec celui de la nature, & le judicieux harmoniste qui nous a donné, en 1764, le *Traité des accords*, avec le respectable savant qui a déployé, en 1770, une si vaste érudition dans le *Mémoire sur la musique des Anciens*?

VI. « Tous les musiciens reconnoissent que les notes *mi si la mi* se réduisent aux trois seules notes différentes *mi si la*. »

Tous les musiciens qui croient à la prétendue équisonnance des octaves; oui (voyez *Octave*). Mais les Pythagoriciens, qui recevoient la quarte au nombre des consonnances, & qui en excluoient la onzième, n'y croyoient pas. Je sais bien qu'ils donnoient de cette exclusion une mauvaise raison, en disant que les rapports de toutes les consonnances devoient être *multiples* & *sur-particulières*, & que le rapport $\frac{3}{8}$ de la quarte ne l'est pas. Mais enfin, ils mettoient entre la quarte & la onzième assez de différence pour placer l'une au nombre des consonnances, l'autre parmi les intervalles dissonnans. (Voyez *Ptolémée, Harmon.* liv. I, chap. 6.) Donc ils n'admettoient pas l'équisonnance des octaves; supposition sans laquelle on ne peut confondre *mi si la* avec *mi si la mi*.

VII. « Or, selon l'ordre des nombres radicaux, ces trois notes (*mi si la*) doivent être disposées ainsi: *si mi la*. »

Si mi la, par les longueurs des cordes sonores; & par les vibrations, *la mi si*. Or, le calcul des vibrations est le plus simple, le plus naturel, & c'étoit celui des Pythagoriciens.

1°. *Il est le plus simple*. Les harmoniques du corps sonore représentés par les vibrations, forment une progression arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. (voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. 1); & par les longueurs, une progression harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c. Or, la progression arithmétique est plus simple que l'harmonique, & le calcul des nombres entiers plus simple que celui des nombres fractionnaires. Donc.

2°. *Il est le plus naturel*. Les longueurs respectives des cordes sonores peuvent varier à l'infini, à raison des différences de leur grosseur, tension, densité, &c.; mais le rapport des vibrations est constamment le même pour un même intervalle. Quelles que soient les longueurs respectives, grosseurs, tensions, densités, &c., des cordes sonores, le rapport des vibrations est toujours, dans l'octave, de 1 à 2; dans la quinte, de 2 à 3; dans la quarte, de 3 à 4, &c. Donc.

3°. *C'étoit non-seulement celui des Pythagoriciens*, comme on l'a vu plus haut, mais c'étoit celui de Pythagore. « Le quaternaire, qui est tant célébré par les Pythagoriciens, est, dit Plutarque (*de la Création de l'ame*), de trente-six; lequel a cela d'admirable, qu'il est composé des quatre premiers pairs (2, 4, 6, 8) & des quatre non-pairs (1, 3, 5, 7). » Or, ces nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, représentent, par les vibrations, les huit premiers harmoniques du corps sonore. Donc.

M. l'abbé Roussier paroît à la vérité, page 37, regarder ces deux quaternaires comme étrangers à la musique; mais sur quoi fondé? Qu'il jette un coup d'œil sur la table des genres, qui se trouve à la fin du premier livre des harmonies de Ptolémée. Il y verra qu'Archytas (que Ptolemée assure, *ibid.* chap. 13, être celui de tous les Pythagoriciens qui s'est le plus appliqué à la musique) a fait son diton dans le rapport de 4 à 5, & son dernier terme égal à trente-six. Or, cet Archytas étoit contemporain de Platon & d'Aristoxène: donc, dès le temps d'Aristoxène, ces nombres étoient employés dans la musique.

Donc c'est d'une série ascendante de quintes qu'eût été tiré le système de Pythagore, si ce système eût réellement été formé par quintes; donc l'ordre naturel des trois sons *mi si la*, considérés comme *radicaux*, eût été *la mi si*, & non pas *si mi la*.
1 3 9 1 3 9

VIII. « Il est aisé de conclure de cette disposition, 1°. que chaque son y est *fondamental*; 2°. que le terme 1, ou le son qui lui répond, est le générateur, la base, le principe des deux sons qui le suivent. »

Qu'est ce donc qu'un son fondamental? « C'est celui, dit M. l'abbé Roussier, *Traité des accords*, p. 22, qui, dans les accords appelés *fondamentaux*, est le plus grave, le plus bas, & dont les autres ne sont que les divers intervalles, comme la tierce, la quinte, &c.; » & M. l'abbé Roussier, *ibid.* p. 32, n'en compte que six; savoir:

L'accord

L'accord parfait..................	*Ut*	*mi*	*sol*.....	*ut*	*mi*♭	*sol*		
L'accord sensible..................	*Sol*	*si*	*re*	*fa*;				
L'accord de simple septième..........	*La*	*ut*	*mi*	*sol*;				
L'accord de sixte dissonnante.......	*Fa*	*la*	*ut*	*re*;	*fa*	*la*♭	*ut*	*re*
L'accord de septième diminuée......	*Sol*♯	*si*	*re*	*fa*;				
Et l'accord sensible avec fausse quinte.	*Si*	*re*♯	*fa*♯	*la*;				

dont aucun ne porte la quarte aiguë du son fondamental. Donc, dans le systême de Rameau, un son n'est pas fondamental de sa quarte aiguë ; donc *si* n'est pas fondamental de *mi*. Il ne l'est pas davantage dans le systême de la nature ; car l'ordre naturel des intervalles qui séparent les harmoniques du corps sonore est, en allant du grave à l'aigu, octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c., *si*$_1$, *si*$_2$, *fa*♯$_3$, *si*$_4$, *re*♯$_5$, *fa*♯$_6$, &c. Or, les rapports de ces intervalles formant, par le calcul des vibrations, une série arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., &, par le calcul des longueurs, une série harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, &c., le son *mi* doit être représenté dans la première par $\frac{4}{3}$, & dans la seconde par $\frac{3}{4}$. Or, ni l'une ni l'autre de ces fractions ne fait partie de la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, &c., ni de l'harmonique $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, &c. Donc *si* ne peut pas plus être fondamental de *mi* dans le systême de la nature, que dans celui de Rameau.

M. L. Roussier réplique à cela, p. 7 de son Mémoire : « que le phénomène que présente un corps sonore dans sa résonnance fut totalement inconnu aux Anciens, & que certainement ils n'en eussent pas tiré de grands avantages, quand même ils l'auroient connu. » Mais ils en eussent tiré, comme ils ont fait, le systême de la basse fondamentale. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV.) Or, « que manque-t-il donc, dit M. l'abbé Roussier, *Traité des Accords*, préface, page 25, que manque-t-il donc à un systême qui simplifie tout, éclaire sur tout, guide partout, sinon d'avoir été enfanté parmi quelque nation née pour la musique ? » Et dans son Mémoire, *Avertissement*, page xvj, M. L. R. ne fait pas difficulté de confondre ce systême avec celui des Anciens. « Les découvertes de Rameau doivent le mettre aujourd'hui à côté de l'instituteur du systême des Egyptiens ; car cet instituteur & Rameau ont exactement l'un & l'autre établi leur systême sur le même fond de proportions, les mêmes nombres radicaux 1, 3, 9 ; ou, pour le dire en termes modernes, & qui rappelleront toujours Rameau à la nation, sur la même *basse fondamentale*. »

Or, la théorie, le systême de la basse fondamentale, sont appuyés sur le phénomène de la résonnance du corps sonore : donc il y avoit pour les Anciens quelqu'avantage à tirer de la connoissance de ce phénomène.

Les Anciens n'auroient pas observé la résonnance du corps sonore ! Quel paradoxe ! Mais n'avoient-ils pas observé la résonnance spontanée des cordes consonnantes ? (Voyez *Aristides*, pag. 107 ; *Théon de Smyrne*, pag. 80 ; *Macrobe*, *liv. II*, *ch.* 1.) Mais n'avoient-ils pas observé les vitesses relatives des vibrations ? (Voyez *Aristoxène*, pag. 32 ; *Euclide*, pag. 23 ; *Nichomaque*, p. 8 ; *Théon*, &c.) Mais les huit nombres qui formoient les trois quaternaires de Pythagore, 1, 2, 3, 4 : 1, 3, 5, 7 : 2, 4, 6, 8 : ou simplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, représentoient-ils autre chose que les huit premiers harmoniques du corps sonore ? Mais le mystérieux nombre 36 n'étoit-il pas un abrégé numérique de tout le systême musical des Anciens ? Mais les Anciens, enfin, n'ont-ils pas connu les expériences fondamentales de Rameau & de Tartini ?

« C'est dans la nature même des nombres, dit Théon de Smyrne, pag. 8, que les musiciens à qui le calcul est familier, cherchent la distinction de ceux dont les rapports produisent les consonnances, d'avec ceux qui sont naturellement dissonnans..... Mais il y en a qui prétendent, aidés du seul jugement de l'oreille, déterminer les uns par les autres les sons consonnans. Pour cela, ils approchent l'oreille le plus près qu'il est possible de l'instrument, afin de tâcher de saisir, & pour ainsi dire de prendre au vol le son (qui doit faire consonnance avec celui de la corde vibrante) : occupation aussi pénible qu'inutile. D'autres vous disent qu'ils entendent un son mitoyen, dont l'intervalle est la plus petite mesure (des deux autres). D'autres révoquent en doute l'existence de ce son, &c. » Voilà bien la résonnance spontanée des harmoniques de Rameau, & la reproduction également sponranée du générateur de Tartini (voy. mon article *Basse fondamentale*, n°. I, *première & quatrième expérience*; voyez encore l'*expérience de Tartini*, dans mon article *Fondamental*, n°. I), mais rapportées par un historien qui n'y croyoit pas, & avec une obscurité d'expressions qui prouve qu'il ne les entendoit pas. Cependant rien de plus vrai, rien de plus simple : voici le commentaire de ce texte obscur.

1°. Je veux accorder une tierce majeure *ut mi*. Je fais à différentes reprises sonner *ut*, jusqu'à^{4} ce^{5} que j'entende distinctement la résonnance^{4} spontanée de sa dix-septième majeure *mi*. Je prends, sur une deuxième corde, l'unisson de ce^{20} *mi* ; puis au grave, sur une troisième, son octave *mi*^{20}, &, sur une quatrième, sa double octave *mi*^{10} : alors j'ai la tierce majeure cherchée. Or, dans^{5} cette opération, n'est-ce pas le

ſon *ut* qui donne, qui détermine le juſte rapport du ſon *mi*? Mais il faut une oreille exercée, &, ſur certains inſtrumens, une très-grande attention pour diſtinguer ce *mi*, dont le ſon foible & fugitif doit pour ainſi dire[10] *être pris au vol*, parce qu'il ne ſe fait pas entendre diſtinctement à chaque percuſſion de la corde vibrante..... Donc les Anciens ont connu l'expérience fondamentale de Rameau. Et que ſignifieroient donc ces deux vers d'Horace?

Nam neque chorda ſonum reddit quem vult manus & mens;
Poſcentique gravem perſæpè remittit acutum.

2°. Je fais ſonner à la fois les deux cordes *ut*$_4$ *mi*$_5$. Outre le ſon principal de chacune, elles font encore entendre un ſon ſpontané *ut*$_1$. Or, 1 eſt la différence de 4 à 5 : il peut donc être en quelque ſorte conſidéré comme mitoyen entre 4 & 5. Un eſt le plus grand commun diviſeur de 4 & de 5; il eſt donc la meſure commune de 4 & de 5..... Donc les Anciens ont connu l'expérience fondamentale de Tartini..... Donc ils ont connu la réſonnance du corps ſonore.

Or, y a-t-il la moindre vraiſemblance dans cette ſuppoſition : que les peuples les plus anciens, les plus *naturels*, ſoient allés chercher dans les abſtractions de la métaphyſique, dans des qualités, des propriétés de nombres, occultes & chimériques, les élémens & les principes d'un art agréable, dont la nature leur offroit des combinaiſons toutes faites dans le chant des oiſeaux, & un fondement auſſi ſimple que ſolide & ſenſible, dans la réſonnance du corps ſonore?

« Pour pouvoir établir par ces ſortes de phénomènes, des proportions contraires à celles qui réſultent d'une ſérie (deſcendante) de quintes, il faudroit, ce me ſemble, dit M. L. R., pag. 238, avoir démontré auparavant (& c'eſt ce qu'aucun auteur que je ſache n'a fait encore) que la nature, relativement aux principes que nous adoptons, eſt infaillible dans tous les effets qui concernent le ſon, ou du moins qu'elle n'eſt en défaut dans aucun des effets particuliers qui nous ſont connus. » Cela eſt moins intelligible pour moi que de l'arabe; mais voici le commentaire. « Par exemple, ſi nous rejetons comme faux, comme trop bas, le ſon qui répond à $\frac{1}{7}$ dans la réſonnance d'un corps ſonore; ſi dans les inſtrumens, dits *naturels*, tels que le cor & la trompette, nous réprouvons comme trop forte la ſorte de quarte que les inſtrumens font entendre à $\frac{1}{11}$ (c'eſt-à-dire, la quarte *ut*$_8$ *fv*$_{11}$); ſi nous condamnons comme trop foible la ſorte de ſixte qu'ils donnent à $\frac{1}{13}$ (*ut*$_8$ *ta*$_{13}$), ou comme trop forte celle qu'ils entonneroient à $\frac{1}{14}$ (*ut*$_8$ *jv*$_{14}$), octave du ſon de $\frac{1}{7}$, déjà rejeté dans la réſonnance du corps ſonore, comment pouvons-nous nous autoriſer de ces effets, phyſiques il eſt vrai, mais non muſicaux? »

Réponſes. 1°. « Dans la pratique, on peut regarder le ſon $\frac{1}{7}$ comme une vraie ſeptième mineure, ainſi que l'ont fait quelques auteurs, même théoriciens. N'avons-nous pas d'ailleurs, dans notre muſique, des intervalles beaucoup plus altérés, qu'on prend communément pour juſtes, dit M. L. R. dans ſes *Obſervations ſur différens points d'harmonie*, page 217 ...? » On pourroit preſqu'affirmer que cet intervalle (la ſeptième mineure), en tant que ſeptième, n'eſt point diſſonnance à l'égard du ſon fondamental (abſtraction faite de l'octave de ce ſon fondamental), puiſqu'on entend dans la réſonnance d'un corps ſonore, un ſon très-approchant de l'intervalle que nous appelons *ſeptième mineure*, ſon que M. Tartini, dans ſon *Traité de muſique*, ne craint pas de regarder comme une vraie conſonnance : *dunque una tal ſettima è conſonante non diſſonante*..... « Si l'on peut à certains égards refuſer à cet intervalle le titre de conſonnant, du moins doit-on convenir qu'il eſt tel phyſiquement, & dans le ſens grammatical même du mot *conſonnant*, puiſqu'il eſt un des harmoniques du ſon fondamental qui le produit, & qu'il réſonne avec lui, » dit encore M. L. R., *ibid.*, pag. 171.

2°. On doit en dire autant des ſons $\frac{1}{11}$ & $\frac{1}{13}$, *fv* & *ta*, qui ſont des harmoniques du ſon fondamental *ut*$_1$; qui réſonnent avec lui; qui par conſéquent conſonnent avec lui. Donc ils font partie du ſyſtème muſical naturel. Il n'eſt pas pour cela néceſſaire que l'un faſſe une quarte *ut fv*, l'autre une ſixte *ut ta*, conſonnantes. La ſeconde majeure *ut re*, la mineure *ſi ut*, le ſont-elles? Cependant ces deux intervalles ſe trouvent également dans l'échelle grecque, dans l'échelle moderne & dans l'échelle naturelle.

3°. Ces ſons $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$ ne ſont rejetés dans la pratique, que parce qu'ils n'ont point d'uniſſon ſur les inſtrumens tempérés, tels que l'orgue, le clavecin, &c. « Or, des inſtrumens accordés ſelon ce qu'on appelle le *tempérament*, ſont des inſtrumens faux; car tempérer des ſons, c'eſt les diſcorder, & par conſéquent les rendre faux, » dit encore M. L. R., Mémoire pag. 172..... « La muſique fut toujours une ſcience phyſico-mathématique. Ne prenons donc pas pour le fondement de notre théorie & de nos principes, l'embarras ou l'impuiſſance de l'ouvrier à nous faire entendre, ſur certains inſtrumens, tous les ſons dont nous compoſons nos modes, » dit encore M. L. R., pag. 101.

Ajoutons à cette judicieuſe réflexion, que la muſique n'eſt pas ſeulement une ſcience appuyée ſur l'expérience & le calcul, mais qu'elle eſt encore le plus naturel de tous les arts, la plus univerſelle de toutes les langues. Donc les procédés de cet art, donc les élémens de cette langue doivent être exempts de toute eſpèce de convention; donc ils doivent être pris dans la nature.

Or, nous ne connoiſſons que trois ſortes d'inſtrumens; ceux à touches mobiles, ceux à touches

fixes, & les inſtrumens naturels ou ſans touches. (Voyez *Inſtrumens*.) On ne peut pas déterminer la forme de l'échelle muſicale par ceux de la première eſpèce, puiſque les interval'es qu'ils donnent ſort, ſelon le caprice ou l'habileté du joueur, juſtes ou faux, conſonnans ou diſſonnans, rationnels ou irrationnels, harmoniques ou exharmoniques, &c. Sur ceux de la ſeconde eſpèce, on ne peut pratiquer que des intervalles *ſyſtématiques* & conventionnels, c'eſt-à-dire, que ceux qui ſont partie du ſyſtême reçu. Donc les ſons de l'échelle muſicale doivent être déterminés par les inſtrumens naturels.

Donc les Anciens ayant connu la réſonnance du corps ſonore, ils ont dû former leur ſyſtême d'après les indications de cette réſonnance. Donc, 1°. ils ne l'ont pas formé par quintes, mais par octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c. Donc, 2°. *à fortiori*, ils n'ont pu le former par une ſérie deſcendante de quintes. Donc, 3°. le premier terme *ſi*, de la ſérie *ſi mi la re*, &c., n'a pu être chez eux regardé comme *fondamental*, comme *générateur*, comme *baſe*, comme *principe*, des ſons ſuivans. Comment, d'ailleurs, eût-il pu l'être, puiſque, ſuivant M. L. R., pag. 10, « les *Grecs* ne connoiſſoient que des ſons abſolus, iſolés, tous fondamentaux, & le plus rigoureuſement fondamentaux que nous puiſſions les concevoir, c'eſt-à-dire, dépouillés de tout harmonique, & n'étant eux-mêmes l'harmonique d'aucun autre ſon? » On ſent au reſte combien cette dernière aſſertion eſt fauſſe, puiſqu'elle implique contradiction. Un ſon fondamental ſans harmonique! un fondement qui ne porte rien! un principe qui ne produit rien! une baſe qui ne ſe trouve ſous rien! Auſſi ne cité-je ici M. L. R., que pour lui oppoſer à lui même ſa propre autorité.

IX. « Je mets ici une ſérie plus étendue de cette progreſſion; elle eſt néceſſaire pour le ſyſtême dont j'ai à parler, & j'y renverrai quelquefois.

PROGRESSION TRIPLE.

Ier. terme.	IIe.	IIIe.	IVe.	Ve.	VIe.	VIIe.	VIIIe.
1	3	9	27	81	243	729	2187
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi*♭. »

Pour nous former une juſte idée de cette ſérie, n'oublions pas, 1°. Que le *ſi* n'a été introduit dans le ſyſtème grec, que plus de neuf cents ans après Mercure..... Que dans les principes de la muſique naturelle, le *ſi*♭ eſt le générateur de tous les ſons qui le précèdent dans cette ſérie..... Que par le calcul des vibrations, employé par Pythagore, ce *ſi*♭ forme le premier terme de la ſuite des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi*♭ .... Que l'accord par quintes en montant eſt plus facile que l'accord par quintes en deſcendant: car ſi vous accordez ſur *ſi*♭ ſa douzième *fa*, *ſi*♭ vous donnera naturellement cette douzième, qui eſt le troiſième harmonique du corps ſonore: *ſi*♭ *ſi*♭ *fa*: (1 2 3) de ſorte que pendant tout le temps de la réſonnance du *ſi*♭, vous entendrez l'uniſſon du *fa* que vous cherchez: au lieu qu'en accordant *ſi*♭ ſur *fa*, vous n'entendrez la douzième harmonique *fa*, que lorſque *ſi*♭ ſera la douzième juſte au-deſſous de *fa*: vous ſerez donc dans l'incertitude juſqu'à ce que votre accord ſoit parfait, n'ayant auparavant aucun uniſſon qui puiſſe vous ſervir de modèle.

Donc, 1°. la progreſſion triple deſcendante n'a point été le principe du ſyſtême muſical des Anciens.

Rappelons-nous, 2°..... Que primitivement les demi-tons des Anciens avoient été de 16 à 17, & de 17 à 18; & leurs quarts de ton de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 à 35, & de 35 à 36 (voyez *Ariſtides*, p. 114): intervalles qu'on ne peut obtenir par la progreſſion triple, c'eſt-à-dire, par la ſuite des quintes; car 1 eſt une des octaves de 16 & de 32: 1, 2, 4, 8, 16, 32. Or, 17, 33, 34 & 35 ne ſont partie, ni par eux-mêmes, ni par leurs octaves, de la progreſſion triple 1, 3, 9, 27, 81, &c. Donc 16 & 17; donc 32 & 33, &c., ne peuvent faire partie de la même progreſſion triple . . . . Que les *tropes* n'étoient pas primitivement chez les Anciens à un demi-ton les uns des autres, mais à des intervalles qui ne pouvoient être formés par quintes. (Voyez *Ariſtoxène*, p. 37.)..... Que la muſique des Anciens, même celle des Ariſtoxéniens, avoit des tiers & des quarts de ton; intervalles qui ne peuvent dériver de la ſuite des quintes. (Voyez *Ariſtoxène*, pag. 21, 46, 50; *Euclide*, pag. 10; *Ariſtides*, pag. 20, &c.)

Donc le ſyſtême primitif des Anciens n'a pu être formé par quintes.

Donc la progreſſion triple n'a point été le principe du ſyſtême muſical des Anciens.

Nota. Je ne prétends pas, au reſte, que les *Grecs* n'aient jamais fait uſage de cette progreſſion; il eſt au contraire très-probable que dès le tems de Pythagore, leur ſyntonique-diatonique s'accordoit entiérement par quintes & par octaves. Que s'enſuit-il de là? que les *Grecs* ne connoiſſoient plus alors, qu'ils n'avoient peut être même jamais connu les véritables rapports, ni par conſéquent le véritable principe du premier ſyſtème diatonique, & qu'ils n'étoient pas les inventeurs de ce genre, le plus ancien de tous. Mais *Ariſtoxène*, p. 19, mais *Ariſtides*, p. 16, n'en conviennent-ils pas, puiſqu'ils attribuent à la nature elle-même l'origine du tétracorde & du genre diatonique, tandis qu'il eſt démontré que le tétracorde eſt un produit de la baſſe fondamentale 1, 2, 3, 4 (voyez mon article *Baſſe fondamentale*, n°. IV), & que la ſeule formule naturelle de l'échelle du genre diatonique eſt en nombres, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16? (Voyez mon art. *Echelle*.) « Si les *Grecs* poſtérieurs à Pythagore ont eu, dit M. l'abbé Rouſſier, *Avertiſſement*, p. 13, dans la ſuite d'autres modulations qui remplaçoient en quelque ſorte celle des Egyptiens, tout ce qu'on en peut

concIure, c'eſt que le principe, &, pour ainſi dire, la marche de leur ſyſtème, étoit déjà perdue parmi eux, puiſque ces modulations ſont abſolument étrangères à celles qu'offre ce ſyſtème. » Je dis plus : quand M. l'abbé Rouſſier ſeroit parvenu à démontrer que, même antérieurement à Pythagore, les *Grecs* faiſoient déjà uſage de la progreſſion triple, tout ce qu'on pourroit en conclure, c'eſt que les *Grecs* avoient adopté le ſyſtème des Egyptiens, ſans en connoître, ſans en avoir jamais connu le principe : c'eſt que la théorie de Pythagore ne fut jamais publiquement profeſſée en Grèce ; qu'elle ne fut jamais connue que de ſes diſciples ; que les notions échappées à quelques-uns d'entr'eux, & conſervées par tradition parmi les faux Pythagoriciens qui perpétuèrent juſqu'au temps de Platon la ſecte italique, ne feront jamais une théorie complète ; qu'en un mot, la muſique des Egyptiens ne fut jamais pratiquée en Grèce que dans la ſecte & ſeulement pendant la vie de Pythagore.

X. « Rameau, dans ſon *Code de muſique*, p. 192, nous a fait connoître un ſyſtême chinois, qui répond, ſelon lui, aux notes naturelles *ſol la ut re mi*, ou (p. 126) *ut re mi ſol la.*

1°. L'accord de l'inſtrument ſur lequel Rameau a pris ce ſyſtème eſt, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 62-64,

La♭ ſol♭ mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭.

Mais M. l'abbé Rouſſier s'eſt ſervi, pour déterminer ces ſons, du calcul des longueurs ; & Rameau de celui des vibrations. La ſérie deſcendante des quintes donnée par le calcul de M. l'abbé Rouſſier, commence au *ſi*. La ſérie aſcendante de Rameau commence à l'*ut*. Exemple :

M. L. Rouſ.	*ſi*	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*	*ſi♭*	*mi♭*	*la♭*	*re♭*	*ſol♭.*
Rameau....	*ut*	*ſol*	*re*	*la*	*mi*	*ſi*	*fa♯*	*ut♯*	*ſol♯*	*re♯*	*la♯*	*mi♯.*
Progr. triple.	1	3	9	27	81	243	729	2187	6561	19683	59049	177147.

Donc l'accord de M. l'abbé Rouſſier répond, dans le calcul de Rameau, aux notes ſuivantes :

Re♯ mi♯ ſol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ſol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ſol♯ la♯ ut♯ re♯ mi♯ ;

Et, en tranſpoſant au naturel, aux notes :

Re mi ſol la ut re mi ſol la ut re mi ſol la ut re mi.

Or, en retranchant de cette dernière formule le *re*, qui fait *à peu près* (voyez n°. XVIII) le rôle de la proſlambanomène dans le grand ſyſtême *grec*, on a trois hexacordes *mi ſol la ut re mi* parfaitement ſemblables. Donc le ſyſtême primitif, le ſyſtême élémentaire des Chinois devoit être, dans Rameau, non pas *ſol la ut re mi*, mais *mi ſol la ut re mi*.

2°. Si M. l'abbé Rouſſier & Rameau n'euſſent eu, pour déterminer les ſons du ſyſtême chinois, que les nombres radicaux qui, ſuivant eux, repréſentent ces ſons, il ne ſeroit pas fort étonnant que l'un d'eux eût appliqué ces nombres aux longueurs des cordes ſonores, & l'autre aux vibrations ; que l'un eût ſuppoſé placés de l'aigu au grave des intervalles que l'autre eût cru placés en ſens contraire ; que l'un enfin n'eût vu que des bémols où l'autre n'eût trouvé que des dièſes. Il eût fallu dans ce cas prouver que les Chinois avoient fait excluſivement uſage de l'un ou de l'autre calcul. A défaut de preuves, il eût fallu conſulter la nature du chant des deux ſyſtêmes propoſés, & ſe déterminer en faveur de celui des deux calculs qui eût donné le chant le plus naturel.

Mais comment M. l'abbé Rouſſier & Rameau peuvent-ils différer entr'eux ſur l'accord d'un inſtrument, & ſurtout d'un inſtrument de la claſſe de ceux qu'on appelle *fixes* ou *ſtables* ? (Voyez M. l'abbé Rouſſier, pag. 124.)

Au lieu de former ſon ſyſtême ſur l'accord de l'inſtrument chinois en queſtion, l'un ou l'autre n'auroit-il point formé l'accord de cet inſtrument ſur ſon ſyſtême ? Mais, dans ce cas, auquel des deux nous permettrons-nous d'attribuer cette ſingularité ?... Au reſte, cette queſtion n'eſt ici d'aucune importance. L'accord de M. l'abbé Rouſſier, *mi♭ ſol♭ la♭ ſi♭ re♭ mi♭*, tranſpoſé en *ſol*, eſt *mi ſol la ſi re mi ;* & cette dernière formule, tranſpoſée en *ut*, eſt *la ut re mi ſol la.* Or, toutes ces formules, *mi ſol la ut re mi ; ſol la ut re mi ſol ; la ut re mi ſol la ; ut re mi ſol la ut*, ſont différentes combinaiſons des mêmes notes, différentes faces du même ſyſtême. Il ne s'agit donc que de trouver quelle eſt la face directe, quel eſt l'ordre primitif de ces ſons : il repréſentera inconteſtablement le ſyſtême cherché. Or, je dis que, ſi l'accord de Rameau eſt vraiment l'accord d'un inſtrument des Anciens, le ſyſtême élémentaire de cet accord eſt *mi ſol la ut re mi.* (Voyez à la fin de cet article les *Obſervations ſur le ſyſtême de Rameau.*)

XI. « Il y a deux vices dans la traduction que Rameau nous donne de ce ſyſtême. Le premier, c'eſt qu'il applique à des quintes en montant les nombres radicaux qui conſtituent ce ſyſtême ; & il falloit les appliquer à des quintes en deſcendant. »

Les harmoniques du corps ſonore ſont plus ſenſibles au grave qu'à l'aigu. (Voyez mon art. *Baſſe fondamentale*, n°. I.) Donc les peuples les plus anciens, les plus groſſiers, les moins obſervateurs, ont dû être plus tôt & plus ſenſiblement frappés des ſons graves que des ſons aigus ; donc leur ſyſtême muſical a dû ſe former en procédant du grave à l'aigu. Les intervalles directs (une octave, une

quinte, une tierce majeure) ſont plus faciles à accorder ſur le ſon grave que ſur le ſon aigu. (Voy. n°. IX.) C'eſt donc ſur les ſons graves que les peuples anciens ont dû chercher l'accord des ſons aigus.

Ces nombres (radicaux) ſont, dit M. l'abbé Rouſſier, très-certainement relatifs aux longueurs, & non aux vibrations, dont vraiſemblablement les Chinois n'ont aucune idée. « 1°. Si cela n'eſt que vraiſemblable, comment peut-il être certain que ces nombres ſont applicables aux longueurs? 2°. Pourquoi ne trouveroit-on pas chez les Chinois les notions des vibrations que nous avons trouvées chez les *Grecs?* Eſt-il raiſonnable de juger des Chinois qui vivoient il y a trois mille ans, par les Chinois d'aujourd'hui? D'ailleurs, en matière de ſcience, les philoſophes ne font-ils pas exception chez les nations les moins éclairées? Pourquoi la Chine n'auroit-elle pas eu, comme la Béotie & la Scythie, ſes Plutarque, ſes Anacharſis? 3°. Ce peuple, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 33, n'a jamais perdu aucun des arts qu'il a inventés. » Des arts libéraux? M. l'abbé Rouſſier voudroit-il ſe charger de la preuve de ce fait négatif, avec la connoiſſance qu'il a (voyez p. 136) de ce fameux incendie ordonné par l'empereur *Tsine-Tchi-Hoamti* il y a plus de 1900 ans? Eſt-il croyable qu'un tel déſaſtre ſoit arrivé à la littérature chinoiſe, ſans rien changer chez eux à l'état des ſciences & des arts? 4°. Les Chinois ne ſauroient être regardés comme les inſtituteurs de leur ſyſtême, dont M. l'abbé Rouſſier, p. 32-33, attribue l'invention aux Egyptiens. Or, ceux-ci faiſoient uſage du calcul des vibrations. Pourquoi le philoſophe chinois, qui a porté dans ſa patrie le ſyſtême des Egyptiens, n'auroit-il donc pas, comme Pythagore, employé dans ſa théorie le calcul des vibrations?

XII. « Le ſecond vice de la traduction de Rameau eſt une ſuite du premier. Sa manière inverſe d'opérer lui donne une gamme aſcendante, portant l'impreſſion d'un mode majeur, tandis que c'eſt celle de tous les anciens ſyſtêmes, l'impreſſion du mode mineur, qui doit ſe faire ſentir dans la gamme chinoiſe, & qu'on y ſent en effet lorſque les ſons en ſont diſpoſés comme ils doivent l'être. »

1°. L'intonation directe des *Grecs* étoit aſcendante, comme on l'a vu ci-deſſus. Or, les ſyſtêmes *grec* & chinois tirent leur origine de l'Egypte. (Voyez pag. 32-33.) Donc la marche directe de la mélodie égyptienne étoit aſcendante; donc primitivement celle des Chinois l'étoit auſſi.

2°. Prendre toujours un chant en deſcendant pour y trouver le mode mineur, n'eſt-ce pas implicitement convenir que ce mode ne ſe trouve pas dans la marche contraire? Or, le mode majeur eſt plus naturel que le mineur. (Voyez mon article *Fondamental.*) « Le mode mineur ne ſe fait point entendre dans les chants des ſauvages; c'eſt pour moi, dit M. de Chabanon, *De la Muſique conſidérée en elle-même*, &c., p. 395; c'eſt pour moi un vrai ſujet d'étonnement. J'aurois été porté à croire ce mode plus naturel à l'homme que le mode majeur. *Il faut bien que cela ne ſoit pas.* »

Donc la marche aſcendante eſt, dans les principes de M. l'abbé Rouſſier, moins naturelle que celle qui procède du grave à l'aigu.

3°. Eſt-il d'ailleurs bien certain que le tétracorde grec *ſi ut re mi*, que le prétendu pentacorde chinois *ut re mi ſol la*, pris en deſcendant, portent réellement le caractère du mode mineur, & celui du majeur en montant? 1°. La première de ces deux harmonies:

ſol	*ſol*	*fa*	*mi*		*re*	*re*	*ut*	*ſi*
ſi	*ut*	*re*	*mi*	&	*fa*♯	*ſol*	*la*	*ſi*
ſol	*ut*	*ſol*	*ut*		*re*	*ſol*	*re*	*ſol*

n'eſt-elle pas en majeur d'*ut*, la ſeconde en majeur de *ſol?* Cependant les notes *ſi ut re* montent dans la première & deſcendent dans la ſeconde. 2°. Dans ce chant *ut re mi ſol la*, pris en deſcendant, il eſt preſqu'impoſſible de ne pas faire un *fa : la ſol fa mi re ut.* Or, ce chant n'eſt-il pas évidemment en majeur d'*ut?* Donc la différence des marches ne rend pas un mode eſſentiellement majeur ou mineur.

XIII. « Aux notes *ut re mi ſol la* de Rameau, je ſubſtitue d'abord celles-ci: *ſol la ſi re mi;* elles ne changent rien au fond..... Ce n'eſt ici qu'une tranſpoſition muſicale, abſolument indifférente à la choſe. Mais ce qui n'eſt pas indifférent, c'eſt que les ſons *ſol la ſi re mi*, je les prends en deſcendant: *mi re ſi la ſol.* »

1°. Le ſyſtême élémentaire chinois, la *gamme* chinoiſe n'eſt pas dans Rameau *ut re mi ſol la*, mais *ſol la ut re mi;* & elle devoit être *mi ſol la ut re mi*, puiſque dans ſon accord le *mi* précède toujours le *ſol*, en procédant du grave à l'aigu. (Voy. ci-devant, n°. X.) Le pentacorde *ut re mi ſol la* eſt une combinaiſon imaginée par Rameau, pour montrer les rapports du ſyſtême chinois à la gamme des Modernes: *ut re mi fa ſol la ſi : ut re mi ſol la.* Or, ſi cette dernière combinaiſon repréſentoit réellement la *gamme* chinoiſe, la première note à l'aigu de l'inſtrument chinois cité par Rameau devroit être un *la* ou un *ut*, & non pas un *re.* (Voyez n°. X.) Le grand ſyſtême *grec* n'eſt-il pas terminé à l'aigu par la dernière note d'un tétracorde, par un *la*, *mi fa ſol la?* Donc le grand ſyſtême chinois devroit l'être également par la dernière note du pentacorde *ut re mi ſol la*, ou de l'hexacorde *ut re mi ſol la ut*, ſi l'une ou l'autre de ces combinaiſons étoit la véritable formule du ſyſtême élémentaire des Chinois.

2°. Les trois premiers termes de la progreſſion triple donnent, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 15-24, la lyre de Mercure; les cinq premiers, le ſyſtême chinois; les ſix premiers, l'heptacorde de Terpandre; les ſept premiers, l'octacorde de Pythagore: c'eſt-

à-dire, que la lyre de Mercure eſt le réſultat des deux quintes *ſi mi la;* le ſyſtême chinois, celui des quatre quintes *ſi mi la re ſol;* celui de Terpandre, des cinq quintes *ſi mi la re ſol ut;* & celui de Pythagore, des ſix quintes *ſi mi la re ſol ut ſa.*

Fig. D.

Lyre de Mercure..........	MI SI LA MI.	*Si, mi, la.*	1 3 9
Syſtême Chinois............	MI re SI LA ſol MI.	*Si, mi, la, re, ſol.*	1 3 9 27 81
Heptacorde de Terpandre....	MI re ut SI LA ſol MI.	*Si, mi, la, re, ſol, ut.*	1 3 9 27 81 243
Octacorde de Pythagore.....	MI re ut SI LA ſol fa MI.	*Si, mi, la, re, ſol, ut, fa.*	1 3 9 27 81 243 729

Donc le ſyſtême chinois doit être, dans l'ordre des temps, comme dans celui des quintes, mitoyen entre la lyre de Mercure & l'heptacorde de Terpandre. Or, il a été démontré que la paramèſe *ſi* n'a pas été introduite dans le grand ſyſtême *grec* avant Pythagore. Donc elle ne faiſoit partie ni de l'heptacorde de Terpandre, ni de l'hexacorde chinois; donc la formule du ſyſtême élémentaire des Chinois n'étoit pas *mi re ſi la ſol mi;* donc la tranſpoſition d'*ut re mi ſol la* en *ſol la ſi re mi* n'eſt pas *abſolument indifférente à la choſe.*

XIV. « Veut-on avoir l'ancien heptacorde des *Grecs* & l'octacorde dit *lyre de Pythagore?* Les deux termes qui ſuivent dans notre ſérie de la page 13, ſavoir, *ut* 243 & *fa* 729, donneront l'un & l'autre ſyſtême. Le premier de ces termes, l'*ut*, ajouté à la quarte ſupérieure du ſyſtême chinois, donnera l'heptacorde *mi re ut ſi la ſol mi.* Le terme ſuivant, le *fa*, ajouté à l'heptacorde que nous venons de former, ou, ce qui eſt la même choſe, ajouté à la quarte inférieure du ſyſtême chinois, donnera l'octacorde *mi re ut ſi la ſol fa mi.* »

1°. Des paſſages de Nichomaque, p. 9, & de Boëce, liv. I, chap. 20, que j'ai rapportés au commencement de cet article, il s'enſuit incontestablement que le changement de l'heptacorde en octacorde s'eſt fait par l'addition d'une ſeule corde à l'aigu de la mèſe. Or, dans le tétracorde *ſi ut re mi*, qui, dans le ſyſtême de Pythagore, étoit le ſeul à l'aigu de la mèſe, il n'y a point de *fa*. Donc ce n'eſt pas par l'addition d'un *fa* que le ſyſtême antérieur à Pythagore a été changé en octacorde; donc ce n'eſt pas le dernier terme de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut ſa* (1 3 9 27 81 243 729) qui a complété le ſyſtême de Pythagore; donc le ſyſtême de Pythagore ne dérive point de la progreſſion triple.

2°. Or, le ſyſtême de Pythagore étoit *mi fa ſol la ſi ut re mi.* Donc le *fa* exiſtoit dans le ſyſtême antérieur à l'octacorde, c'eſt-à-dire, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 24, dans l'heptacorde de Terpandre. Or, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, pag. 17, c'eſt l'*ut* ajouté au ſyſtême chinois qui a complété l'heptacorde de Terpandre. Donc l'*ut* auroit été ajouté au ſyſtême des *Grecs* après le *fa.* Cependant l'*ut* précède le *fa* dans l'ordre des quintes *ſi mi la re ſol ut fa.* Donc l'ordre des quintes ou de la progreſſion triple n'auroit point été obſervé dans la formation de l'heptacorde de Terpandre; donc le ſyſtême de Terpandre n'auroit point été tiré de cette progreſſion.

3°. Je ne ſais d'où M. l'abbé Rouſſier a tiré ſon heptacorde *mi ſol la ſi ut re mi.* On ne trouve rien dans l'hiſtoire de la muſique ancienne qui juſtifie cette formule, qui ne repréſente ni l'ancienne lyre, ni le ſyſtême de Terpandre. « C'eſt de la cythare, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 16, ou du ſyſtême qu'elle préſentoit, que je parle dans cet article, & non de la collection de ſept degrés diatoniques, formant ce que nous appelons une *ſeptième*, nommée auſſi *heptacorde* parmi les *Grecs.* » C'eſt cependant de l'origine de cet heptacorde diatonique qu'il falloit s'occuper, puiſqu'il eſt antérieur à celui de Terpandre. Si M. l'abbé Rouſſier eût pris la peine de lire en entier le *Problême* 32 d'Ariſtote, qu'il cite p. 117, 1°. il n'eût pas fait dériver l'heptacorde de Terpandre du ſyſtême chinois, mais de l'ancienne lyre, mais de cette ſeptième diatonique dont il ne parle pas; 2°. il n'eût pas donné pour accord de la phormingue de Terpandre les notes *mi ſol la ſi ut re mi*, mais *mi fa ſol la ut re mi.* « Pourquoi, demande Ariſtote dans ce *Problême* que j'ai déjà rapporté ci-deſſus, pourquoi n'appelons-nous pas la conſonnance du diapaſon, à raiſon du nombre des ſons qu'il renferme, *dia-octo*, comme nous diſons *diateſſaron*, *diapente?* Ne ſeroit-ce point que les Anciens ne faiſoient uſage que de ſept cordes, mais que dans la ſuite Terpandre...... (donc il y avoit un ſyſtême heptacorde antérieur à Terpandre: or, quel en étoit l'accord, quelle en eſt l'origine?), mais que dans la ſuite Terpandre en ayant retranché la trite, y ajouta une nète (or la nète, c'eſt-à-dire, la note la plus aiguë du ſyſtême de Terpandre, c'étoit le *mi* aigu; donc ce fut par l'addition d'un *mi*, & non pas d'un *ut*, que Terpandre forma ſon heptacorde), & que *de ſon temps* cette conſonnance fut appelée *dia-paſon*, & non pas *dia-octo*, parce qu'alors elle ne renfermoit que ſept ſons, & non pas huit. » De l'addition d'une corde & du retranchement d'une autre, il réſulte un ſyſtême heptacorde. Donc, encore une fois, le ſyſtême auquel ont été faits ce retranchement & cette addition étoit déjà, avant cette innovation, un heptacorde. Donc, ſi Terpandre n'eût point retranché de corde de cet ancien heptacorde, ſon ſyſtême eût été dia-

tonique ; donc cet ancien heptacorde étoit diatonique. De plus, Aristoxène, p. 5, & Nichomaque, p. 9-14-20, nous apprennent que cette *ancienne lyre* formoit un système conjoint. Enfin, nous voyons dans ce *Problême* 32 d'Aristote, que Terpandre ne retrancha de cette ancienne lyre que la trite. Donc la paranète de cette lyre devint trite, & sa nète, paranète de celle de Terpandre ; donc la note retranchée par Terpandre fut un *si*♭ ; donc l'accord de l'ancienne lyre fut *mi fa sol la si*♭ *ut re* ; donc celui de la phormingue de Terpandre fut *mi fa sol la ut re mi*, & non pas *mi sol la si ut re mi*.

Donc, 1°. l'accord *mi sol la si ut re mi* ne représente ni l'ancien système heptacorde, ni celui de Terpandre.

Donc, 2°. celui de Terpandre *mi fa sol la ut re mi* n'a point été formé par l'addition d'une nouvelle quinte, c'est-à-dire, d'un nouveau terme tiré de la progression triple ; donc il ne dérive pas plus de cette progression que de l'octacorde de Pythagore.

Encore un mot sur l'ancienne lyre.

XV. « Plusieurs auteurs, dit M. l'abbé Roussier, p. 117, trompés par le mot *heptacorde*, qui signifie aussi un intervalle de *septième*, font de la cythare heptacorde un composé de sept sons diatoniques. »

Ces auteurs ont donc été trompés par Aristoxène, p. 5, par Nichomaque, p. 9-14-20, &c., qui nous apprennent que l'*ancienne lyre* formoit un système conjoint. Ils l'ont donc été par ce trente-deuxième *Problême* d'Aristote, dans lequel il est étonnant que M. l'abbé Roussier n'ait pas vu que le système antérieur à Terpandre étoit déjà un heptacorde, & un heptacorde diatonique.

« Mais une légère attention sur la signification du mot composé, *dia-pason*, *par toutes les cordes* (*per omnes*), suffira pour faire connoître que ce mot, parmi les *Grecs*, ne fût jamais devenu un terme propre dans leur musique, ou n'y eût été qu'un mot vide de sens, s'il eût existé chez eux quelque système qui, d'une corde extrême à l'autre, eut formé la septième, l'heptacorde. » Mais une légère attention sur ce trente-deuxième *Problême* d'Aristote eût suffi pour démontrer à M. l'abbé Roussier, qu'aucun système avant Terpandre n'avoit été appelé *dia-pason*. C'est dans cette même page 117 où se trouve cette observation de M. l'abbé Roussier, qu'on lit ces mots tirés de ce trente-deuxième *Problême* déjà tant de fois cité : *Ejusque temporibus* (*Terpandri*) *consonantia hæc dicta est diapason, non dia-octo : quippè quæ septem non octo constaret*..... *Ejusque temporibus* est clair. Donc avant Terpandre cette consonnance ne s'appeloit point *dia-pason*.

« On sait, dit M. l'abbé Roussier, *ibid.*, que le mot *dia-pason* a toujours répondu, chez les *Grecs*, à ce qu'ils appeloient la *consonnance*, à cet intervalle que nous nommons octave, & que les *Grecs*, dans notre sens, auroient bien pu appeler *dia-octo*, si les petits systèmes qui avoient précédé celui de Pythagore n'eussent déja consacré parmi eux le mot *par toutes*, pour désigner cette consonnance que la corde grave y forme avec l'aigu » Mais parmi ces petits-systêmes se trouvoit l'heptacorde diatonique duquel Terpandre a tiré le sien, comme on le voit par ce trente-deuxième *Problême* d'Aristote, que M. l'abbé Roussier cite ici en preuve, & qu'il devoit citer en entier, ne fût-ce que pour épargner à ses lecteurs l'observation qui suit.

« On verra, article IV, p. 24, que dans la lyre de Mercure, la proslambanomène ou consonnance, que le diapason en un mot, est un *dia*-4 ; que dans le système chinois, il est *dia*-6 ; que dans l'heptacorde, il est *dia*-7 ; que dans l'octacorde, il est *dia*-8 ; &, si l'on veut jeter les yeux sur les touches d'un clavecin, on y trouvera ce même dia-pason à *dia*-13. » 1°. Il ne faut pas s'imaginer que les mots *proslambanomène* & *consonnance* soient synonymes. Dans le grand système *grec*, la proslambanomène faisoit la double octave avec la nète hyperboléon, c'est-à-dire, avec la corde la plus aiguë. Dans le grand système chinois, la proslambanomène est, suivant M. l'abbé Roussier, p. 64, un *sol*♭, & c'est un *la*♭, qui est la note la plus aiguë. (Voyez n°. X.) 2°. Il faut distinguer deux heptacordes chez les Anciens ; l'ancienne lyre, qui formoit une septième diatonique, & la phormingue de Terpandre. Or, il est certain que jamais le système de l'ancienne lyre n'a pu être appelé diapason, puisque les *Grecs* ne donnoient ce nom qu'à l'octave. Donc les systèmes antérieurs à celui de Pythagore n'ont pas été tous appelés *diapason*. 3°. J'ai prouvé que cette dénomination n'est pas antérieure au temps de Terpandre, & je ne vois rien dans le Mémoire de M. l'abbé Roussier qui établisse le contraire.

Donc le terme *dia-pason* n'avoit point été consacré par les systêmes antérieurs à celui de Terpandre, pour exprimer la consonnance de l'octave.

Ce n'est donc point une erreur d'avoir fait de la cythare heptacorde un composé de sept sons diatoniques ; mais c'en est une d'avoir pris le système de Terpandre pour le plus ancien système heptacorde.

Il est même douteux que jamais le système de Terpandre ait été le système dominant des *Grecs*, puisque, dès sa naissance, il fut rejeté par les Lacedémoniens ; & ce n'est pas de l'accord, mais seulement de la forme de l'instrument de Terpandre, qu'il faut entendre ce que dit Plutarque, *De la Musique* : Que « le chant sur la cythare de Terpandre continua jusques à l'aage de Phrynis ; » (c'est-à-dire, près de 200 ans), comme on peut le conjecturer de ce qui suit : « Et fut faite la forme de la cythre du temps de Cépion, disciple de Terpander, laquelle fut appelée *asiade*, pour ce que les joueurs de cythre de Lesbos (Phrynis en étoit), qui est tout joignant l'Asie, en usèrent d'une telle forme, &c. »

Au moins eſt-il certain que le ſyſtême de Terpandre ne fit point ceſſer l'uſage de l'ancienne lyre, dont l'accord fut toujours repréſenté, dans le grand ſyſtême *grec*, par le tétracorde des hypates & celui des mèſes réunis, de même que par celui des mèſes & le ſynemménon, qu'on ſubſtituoit à volonté au diézeugménon. « En parlant de la mèſe, les Anciens, dit Gaudence, pag. 7, plaçoient tantôt le tétracorde ſynemménon, dont la mèſe formoit la première corde; ..... tantôt le diézeugménon, dont la première corde étoit la paramèſe, qui, dans tous les genres, étoit conſtamment à un ton de la mèſe. » Les Anciens faiſoient donc uſage de deux ſyſtêmes : c'eſt ce qu'ils appeloient *exécuter* par conjonction ou par disjonction. Dans la conjonction, ils plaçoient la trite ſynemménon immédiatement au-deſſus & à un demi-ton de la mèſe, puis la paranète ſynemménon à un ton au-deſſus de la trite, puis enfin la nète ſynemménon à un ton au-deſſus de la paranète du même tétracorde, qu'ils appeloient *tétracorde néton-ſynemménon* (des dernières conjointes) : *néton*, parce que ce tétracorde terminoit ce ſyſtême à l'aigu; & *ſynemménon*, parce qu'il étoit joint au premier tétracorde par la mèſe. Dans la disjonction, après la mèſe ſuivoit la paramèſe, qui, dans tous les genres, faiſoit toujours avec elle l'intervalle d'un ton; & cet intervalle ils l'appeloient *le ton de la disjonction*. Le tétracorde *néton-diézeugménon* (des dernières disjointes) commençoit à la paramèſe, & les intervalles en étoient les mêmes, & ſe ſuivoient dans le même ordre que dans le tétracorde ſynemménon; la trite, à un demi-ton au-deſſus de la paramèſe; la paranète, à un ton au-deſſus de la trite; enfin, la nète, à un ton au-deſſus de la paranète; & cette nète diézeugménon étoit la première corde du tétracorde hyperboléon, &c.» (Voyez auſſi *Ariſtoxène*, p. 61; *Euclide*, p. 20, &c.)

Donc les Anciens faiſoient uſage tantôt du ſyſtême *mi fa ſol la ſi ♭ ut re*, tantôt du ſyſtême *mi fa ſol la ſi ut re mi*, tantôt de l'octacorde de Pythagore, tantôt de l'heptacorde diatonique. Donc le ſyſtême de l'ancienne lyre fut encore en uſage après l'invention de l'octacorde, d'abord excluſivement, comme il paroît par les vers d'Ion, cités par Euclide, pag. 19, puis concurremment, comme on vient de le voir dans Gaudence; donc le ſyſtême de l'ancienne lyre eſt en même temps le plus ancien ſyſtême connu, & celui dont l'uſage a duré le plus long-temps.

Ne s'enſuit-il pas de là que ce ſyſtême étoit le premier dont l'auteur du *Mémoire ſur la Muſique des Anciens* devoit s'appliquer à rechercher l'origine ? & quelque profond que ſoit cet ouvrage, quelque curieuſes qu'en ſoient les notes, quelqu'ingénieuſes qu'en ſoient les preuves, cette lacune dans la filiation des ſyſtêmes anciens, occaſionnée par l'omiſſion du ſyſtême heptacorde diatonique, ne le rend-elle pas non-ſeulement très-défectueux, mais abſolument inutile ? Tous les ſyſtêmes anciens ſortent, ſuivant M. l'abbé Rouſſier, p. 24, de la progreſſion des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi ♭*; les premiers ſyſtêmes, des premiers termes de cette progreſſion, & les derniers, des termes ſuivans; & cela ſans tranſpoſition, ſans renverſement dans l'ordre de ces quintes : ſyſtême de Mercure, *ſi mi la*; ſyſtême chinois, *ſi mi la re ſol*; ſyſtême de Terpandre, *ſi mi la re ſol ut*; ſyſtême de Pythagore, *ſi mi la re ſol ut fa*; grand ſyſtême *grec*, *ſi mi la re ſol ut fa ſi ♭*. Or, cet ordre eſt abſolument l'inverſe de celui que nous préſente l'hiſtoire de la muſique ancienne, puiſque le *ſi ♭* & le *fa* ſe trouvent dans le plus ancien ſyſtême diatonique connu, dans le ſyſtême conjoint; & que le *ſi ♮* ne ſe trouve que dans le dernier, dans le ſyſtême disjoint, dans l'octacorde de Pythagore. Terpandre veut retrancher de l'ancienne lyre le *ſi* bémol, & y ſubſtituer un *mi* à l'aigu; mais Terpandre eſt à Lacédémone condamné à une amende pour ce changement. Pythagore veut ſubſtituer un *ſi ♮* à ce même *ſi* bémol de l'ancienne lyre, & rétablir la nète de Terpandre; & toute la faveur qu'obtient à la longue le ſyſtême de Pythagore, c'eſt de figurer quelquefois, dans la muſique *grecque*, à la place du ſyſtême conjoint. Il faudroit donc, quoi qu'en diſe M. l'abbé Rouſſier, p. 68, §. 110, pour accorder le *Mémoire ſur la Muſique des Anciens* avec l'hiſtoire, renverſer en ſens contraire ſa progreſſion triple; du *ſi ♭* en faire le premier terme, & du *ſi* naturel le dernier; ſuppoſer le calcul des vibrations partout où M. l'abbé Rouſſier croit voir celui des longueurs; tranſpoſer en un mot l'ordre des intervalles, c'eſt-à-dire, mettre les graves à la place des aigus, & les aigus à la place des graves. Or, que reſtera-t-il, après tous ces changemens, du ſyſtême de M. l'abbé Rouſſier ?

XVI. « Le nom de la corde que les *Grecs* anciens appelèrent l'*hypate*, la première ou principale, ſemble ne lui avoir été impoſé que dans la vue de fixer & de perpétuer pour ainſi dire cette connoiſſance (du premier terme de la progreſſion triple)..... Pourquoi la corde *ſi*, qui ne ſe montre partout que comme ſubordonnée aux yeux, à l'eſprit & à l'oreille, étoit-elle conſtamment regardée comme la corde la plus eſſentielle de leur ſyſtême, comme la première, tandis qu'elle n'en étoit pas l'initiale ? Bien plus, comme la première des premières, la principale des principales, HYPATE HYPATON! » *Mémoire*, &c., p. 3.

1°. De douze auteurs *grecs* au moins, dont il nous reſte des Traités ſur la muſique, aucun, de l'aveu de M. L. R., pag. 2, ne paroît avoir ſoupçonné que le ſyſtême *grec* n'étoit qu'un produit de la progreſſion triple. Il eſt donc très-probable que ceux dont les ouvrages ne ſont pas venus juſqu'à nous, n'en ſavoient pas beaucoup plus ſur ce ſujet. Il eſt donc très-probable que jamais les *Grecs* n'ont regardé la progreſſion triple comme le principe, comme le fondement de leur ſyſtême.

2°. L'hypate des hypates ne fut ajoutée au grand ſyſtême *grec* que par Timothée de Milet, qui vécut ſous le règne d'Alexandre-le-Grand, c'eſt-à-dire, à peu près deux cents ans après Pythagore. *Boëce*, *liv. I*, *ch.* 20 : & les dénominations des cordes *grecques* ſont

ſont antérieures à l'octacorde. *Boëce*, *ibidem*. Les cordes du ſyſtême conjoint, ou de l'ancienne lyre, portoient, avant Pythagore, les mêmes noms, & dans le même ordre que celles du ſyſtême disjoint : à cette différence près que, dans l'ancienne lyre, la paramèſe étoit auſſi appelée *trite*, au lieu que, dans la lyre de Pythagore, la trite & la paramèſe étoient à un demi-ton l'une de l'autre; *idem*, *ibid*. Donc le nom d'*hypate* fut porté par la corde la plus grave du ſyſtême conjoint, plus de deux cents ans avant l'exiſtence du *ſi* le plus-grave, c'eſt-à-dire, de l'hypate des hypates du grand ſyſtême *grec*. A l'égard du *ſi* à l'aigu de la mèſe, jamais il ne porta d'autre nom que celui de *paramèſe*. Donc la première corde, appelée *hypate*, fut un *mi* & non pas un *ſi*. Or, le *mi* n'eſt pas le premier terme de la progreſſion des quintes. Donc le mot *hypate* n'étoit pas le ſigne du premier terme de la progreſſion triple.

Nota. Nichomaque mal entendu pourroit faire, il eſt vrai, regarder Pythagore comme l'auteur de ces dénominations. « Pythagore, dit-il, pag. 13, ayant donné le nom d'*hypate* à la corde repréſentée par le nombre *6*, celui de *mèſe* à la corde 8, de *paramèſe* à la corde 9, & de *nète* à la corde 12, & rempli diatoniquement tous les intervalles du diapaſon, la valeur de tous les ſons de l'octacorde ſe trouva déterminée & exprimée par des nombres conſonnans. Mais, 1°. ce n'eſt pas le *ſi*, mais le *mi*, qui eſt appelé *hypate* dans l'octacorde. 2°. Puiſque Nichomaque ſuppoſe, pag. 9-15, comme Boëce, les noms des cordes du ſyſtême *grec* antérieurs à l'octacorde; donc il ne peut être queſtion, dans ce paſſage, de leur invention, mais ſeulement de leur application aux cordes du ſyſtême disjoint.

Revenons à l'*hypate* des mèſes. *Hypate* ſignifie *premier*, *nète* ſignifie dernier. Or, la première note du ſyſtême conjoint, le *mi*, ſe nommoit *hypate* : ſa dernière note, le *re*, ſe nommoit *nète*. *Mi* n'eſt pas le premier terme de la progreſſion triple *ſi mi la re ſol ut fa ſi* ♭ ; *re* n'en eſt pas le dernier. Donc ces mots *hypate* & *nète*, premier & dernier, ne ſont point relatifs à la progreſſion triple, mais à l'ordre des cordes du ſyſtême *grec*.

3°. HYPATE HYPATON ! Si *hypate* ſignifioit *premier* terme de la progreſſion triple, tétracorde *des hypates* ſignifieroit tétracorde des premiers termes de la progreſſion triple. Or, l'*ut* du tétracorde *ſi ut re mi* eſt le ſixième terme de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi* ♭ ; & le ſixième terme eſt plus près du huitième que du premier. Donc le mot *hypate* n'avoit pas, chez les *Grecs*, le ſens que lui attribue M. l'abbé Rouſſier.

4°. Le nom d'*hypate* ſe donnoit à la corde la plus grave des deux tétracordes inférieurs. Or, *hypate* pourroit auſſi bien dériver de *upo* que de *uper* ; & dans le premier cas, *hypate* ſignifieroit la *corde* la plus grave. Peut être eſt-ce dans ce dernier ſens que les Anciens l'attribuèrent à Saturne, *à cauſe de la lenteur de ſon mouvement*, dit Boëce, *l. v. I*, *ch.* 20. Or, les cordes les plus graves ne ſont-elles pas celles dont les vibrations ſe font avec plus de lenteur? Cette acception du mot hypate eſt plus naturelle que celle de M. L. R., en ce qu'elle s'applique auſſi heureuſement à l'hypate des mèſes qu'à celle des hypates; au lieu que le mot hypate, pris dans le ſens de M. L. R., ne convient qu'à cette dernière corde.

5°. Enfin, les dénominations des ſons du tétracorde pourroient très-bien ne s'appliquer que figurément & *ſymboliquement* aux cordes du ſyſtême mélodique des *Grecs* ; & dans le ſens propre & naturel, aux cordes de la baſſe fondamentale de ce ſyſtême : les notes de la muſique inſtrumentale des Anciens ſemblent très-propres à appuyer cette conjecture.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que les différentes acceptions du mot *hypate* ne peuvent ſervir à établir ni l'exiſtence, ni l'ordre des termes de la progreſſion triple.

XVII. « En ajoutant au-deſſus du tétracorde ſupérieur de l'octacorde, les octaves des trois ſons *la ſol fa* du tétracorde inférieur *la ſol fa mi*, & au-deſſous de celui-ci, les octaves *re ut ſi* du tétracorde ſupérieur *mi re ut ſi*, c'eſt-à-dire, avec trois ſons ajoutés à l'aigu de l'octacorde, & trois ſons ajoutés au grave; de deux ſeuls tétracordes, Pythagore en a fait aiſément quatre en cette manière :

OCTACORDE.

La ſol fa MI *re ut* SI LA *ſol fa* MI *re ut ſi*. »

M. L. Rouſſier n'a donc pas lu en entier ce chapitre 20 du premier livre de Boëce, dont il a tiré ſon accord *mi ſi la mi*. « Théophraſte de Piérie y en ajouta une au grave, pour avoir un ſyſtême ennéacorde..... Heſtiée de Colophon, une dixième;..... Timothée de Milet, une onzième,.... qui fut appelée *hypate des hypates* (or, Timothée vivoit à peu près deux cents ans après Pythagore) ; ... & comme la corde appelée *mèſe* (moyenne) étoit plus proche de la nète que de l'hypate des hypates, on ajouta à l'aigu un nouveau tétracorde, qui fut nommé *hyperboléon*..... Mais comme alors la mèſe étoit moins éloignée de l'hypate des hypates que de la dernière nète, on plaça ſur l'hypate des hypates une (dernière) corde, qu'on appela *proſlambanomène* ou *proſmelodos*, » & tout cela, plus de deux cents ans après Pythagore. M. L. R. n'avoit donc pas lu, pas comparé avec Boëce, Nichomaque, page 35; ni Pline, liv. VII, ch. 56. Mais avant de faire un ſyſtême ſur la muſique des Anciens, M. L. R. a-t-il pu ſe

dispenser de lire au moins l'article *Systême* de Rousseau? Que dis-je? il l'a lu, cet article. Il en cite, page 12, la page 471, où se trouvent comparés Boëce, Pline & Nichomaque. Comment a-t-il donc pu, d'après cela, attribuer à Pythagore une addition qui lui est au moins postérieure de deux siècles?

XVIII. « La répétition du *fa*, dans ces quatre tétracordes, & surtout l'addition du *la*, du côté de l'aigu, en changeant le ton primitif du systême, le déterminent entièrement au mode de *la*; car on ne doit pas oublier que c'étoit toujours en commençant par le son supérieur, que les *Grecs* entonnoient leurs tétracordes; comme c'est aujourd'hui par le son le plus grave de nos gammes, que nous procédons à l'intonation des sons supérieurs..... C'est aussi pour fortifier l'impression de ce mode de *la*, que Pythagore a dû ajouter aux quatre tétracordes qu'il venoit de former, la corde dite *proslambanomène*, conformément à chacun des systêmes dont nous avons parlé précédemment, qui ont tous leur proslambanomène, cette corde grave qu'on appeloit autrefois la *consonnance*, & qui sert pour ainsi dire d'appui & de fondement au son aigu... D'ailleurs, l'oreille seule, le besoin de multiplier des points fixes pour l'accord de l'instrument sur lequel étoit exécuté le systême ainsi augmenté; la terminaison des phrases de chant prises dans le bas du systême; enfin, le sentiment qui nous porte tous à finir par des sons graves, étoient autant de motifs qui pouvoient bien suffire pour déterminer Pythagore à ajouter cette proslambanomène, quand même les autres systêmes ne lui en auroient pas fourni & l'idée & le modèle. »

1°. Que les *Grecs* des derniers temps aient préféré ou non l'intonation de l'aigu au grave à celle du grave à l'aigu; qu'ils aient eu ou non des notions de ce que nous appelons *mode*; qu'ils aient cherché ou non à déterminer ou à fortifier l'impression du mode de *la* par l'addition de la proslambanomène, que nous importent leurs opinions, leurs procédés, leurs changemens, dès que M. L. Roussier convient, *Avertissement*, page 14, que les *Grecs* postérieurs à Pythagore n'avoient plus la connoissance du principe de la musique des Anciens?

2°. L'auteur des *Entretiens sur l'état de la Musique grecque* s'accorde parfaitement avec Boëce, relativement à l'époque de l'addition de la proslambanomène au grand systême *grec*. « J'ai choisi, dit M. L. Barthélemi, page 21, pour premier degré de cette échelle (du grand systême *grec*), le *si*, & non pas la proslambanomène *la*, comme ont fait les écrivains postérieurs à l'époque de ces Entretiens (vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire). Le silence de Platon, d'Aristote & d'Aristoxène me persuade que de leur temps la proslambanomène n'étoit pas encore introduite dans le systême musical. » D'après quelle autorité, d'après quels indices M. L. R. s'est-il donc déterminé à faire Pythagore auteur de cette addition?

3°. Le premier caractère de la proslambanomène, c'est de ne faire partie d'aucun tétracorde; le second, de faire au grave l'octave de la mèse (voyez *Gaudence*, page 10; *Aristides-Quintilien*, page 10). Donc il n'y a point de proslambanomène dans les systèmes dont tous les sons font partie de quelque tétracorde; donc il n'y en avoit point dans l'ancienne lyre *mi fa sol la; la si♭ ut re*: point dans l'octacorde *mi fa sol la; si ut re mi*: point dans l'endécacorde d'Ion, *ut re mi fa sol la si ut re mi*, qui n'étoit pas divisé par tétracordes, mais par octaves; *ut re mi fa sol la si ut; re mi fa sol la si ut re; mi fa sol la si ut re mi* (voyez *Euclide*, page 19): point enfin dans le grand systême chinois, dont le son le plus grave étoit *re*, & la mèse *la*. (Voyez l'*Accord de Rameau*, dans le n°. X.)

4°. « Pourquoi, demande Aristote, Probl. 33, sect. 19, le chant est-il plus facile lorsqu'il procède de l'aigu au grave, que lorsqu'il va du grave à l'aigu? Et de cette question, établie sur un faux supposé, M. L. Roussier conclut, page 120, que l'intonation directe des *Grecs* se faisoit de l'aigu au grave, & non pas du grave à l'aigu. Quand cela seroit (voyez *Agogé*), s'ensuivroit-il que la corde grave fût la principale de chaque tétracorde? que l'hypate des hypates fût la *principale des principales?* Etoit-ce toujours sur l'hypate que se pratiquoit le principal repos? Non. Le même Aristote nous apprend, Probl. 7, sect. 19, que les Anciens, lorsqu'ils ne montoient leur lyre qu'à sept cordes, c'est-à-dire, lorsqu'ils vouloient passer du systême disjoint au systême conjoint, retranchoient plutôt l'hypate que la nète. Cependant, pour changer *mi fa sol la si ut re mi* en *mi fa sol la si♭ ut re*, il n'y avoit autre chose à faire qu'à retrancher le *mi*, & à baisser le *si*♮ d'un demi-ton. Donc les Anciens préféroient, comme nous, la terminaison *si♭ la sol fa*, à la terminaison *la sol fa mi*; donc ils ne regardoient pas l'hypate comme la corde principale du mode.

Nota. Je dis que le 33ᵉ. Problême d'Aristote porte sur un faux supposé, parce que tant qu'un air n'excède point la portée ni l'étendue de la voix, en prenant exactement ce qu'on appelle en plain-chant la *dominante*, qui, dans les tons authentes, tient le milieu harmonique entre la note la plus grave & la note la plus aiguë, on n'éprouve pas plus de difficulté à monter qu'à descendre, parce que cette dominante, cette *mèse* indique la tension moyenne des cordes de l'organe vocal; la note aiguë, leur plus grande contraction, & la note grave, leur plus grande dilatation possible. Or, l'usage des *tons* est de la plus haute antiquité dans la musique *grecque* (voyez *Aristides-Quintilien*, page 21). Ces tons avoient même, comme les nôtres, une espèce de dominante, qu'ils appeloient *mèse*, quoique cette corde ne tînt pas toujours le juste milieu entre le grave & l'aigu. « La quatrième corde (de l'heptacorde du systême synemménon, ou de l'ancienne lyre) s'appelle *mèse*, parce que, dit Boëce, *liv. I*, *ch.* 20,

elle tient le milieu de sept. »..... « D'autres, dit Bacchius, page 15, définissent ainsi la *mèse* : la corde au grave de laquelle se trouve une quarte, & à l'aigu, une quinte..... D'autres : la corde au grave & à l'aigu de laquelle se trouve une octave. » Voilà bien trois mèses dans la musique grecque; celle de l'ancienne lyre, celle de l'octacorde & celle du grand systême. Donc les tons, les harmonies grecques avoient, comme le grand systême, leur mèse ou leur dominante. Il y avoit seulement, entre celle des *Grecs* & la nôtre, cette différence, que l'une étoit mèse ou moyenne arithmétique entre la nète & l'hypate, & que l'autre, dans les tons authentes, est moyenne harmonique, c'est-à-dire, que la mèse grecque (des derniers temps) avoit sa quarte au grave, & sa quinte à l'aigu; au lieu que la dominante des tons impairs a sa quarte à l'aigu, & sa quinte au grave, pourvu que la quinte du son grave ne soit point un *si*. Mais la mèse des *Grecs* étoit *dominante*, suivant toute la force du terme, c'est-à-dire, que cette corde étoit, de toutes les cordes du systême, la plus fréquemment rebattue. Et la preuve, je la tire de M. L. Roussier, *Avant-Propos*, page 3. « Deux Problêmes d'Aristote touchant la mèse confirment l'influence que j'attribue ici au son *la*, sur tout le reste du systême. *An quod ratio concinendi*, dit ce philosophe, *aptâ nervorum omnium intentione continetur, quæ nonnisi per habitudinem quamdam ad mesen accommodanda omnibus est, ordoque ratione illius disconi singulis debet?* Probl. 36, sect. 19..... Je ne citerai ici que quelques mots du Probl. 20, même section; ils méritent d'être rapportés : *Optimâ quæque melodiæ gratia sæpè mese utuntur, omnesque probi poetæ crebro ad mesen veniunt : & si ab eâ discesserint, ad eam statim revertuntur, nec ullam aliam toties repetunt.* » Or, qu'est-ce qu'une dominante? « C'est, dit Rousseau, article *Dominante*, dans le plain-chant, la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la tonique. Donc la mèse des *Grecs* étoit une véritable dominante; donc les *Grecs* avoient une corde sur laquelle ils pouvoient prendre le *medium* de leur voix, & éviter par-là les cris dans les chants trop aigus, & le râlement dans les chants trop graves; donc la marche ascendante n'offroit pas plus de difficulté dans le chant *grec*, que la marche descendante; donc le trente-troisième Problême d'Aristote ne porte ni sur un fait, ni sur une observation physique, mais sur une fausse opinion de ce philosophe.

XIX. « Ensuite Pythagore lui-même, ou quelqu'un qui partoit de ses principes, ajouta à ce systême un seizième son, celui précisément qui nous reste dans la série exposée à la page 13; savoir : *si* ♭ 2187..... Au moyen de ce nouveau son, on obtint un tétracorde à part, qu'on appela *synemménon* ou *conjoint*..... Ce nouveau tétracorde comporte le mode de *re*..... En sorte qu'avec son inférieur *la sol fa mi*, il peut nous fournir la gamme descendante de ce mode de *re*, si l'on veut, à la manière des Anciens, y ajouter la consonnance, c'est-à-dire, l'octave du son supérieur, la proslambanomène, en un mot, afin d'avoir les huit sons diatoniques *re ut si* ♭ *la sol fa mi re*, sous lesquels nous avons coutume d'envisager ce mode. »

1°. Ici, M. L. R. n'a pas même en sa faveur le silence de l'histoire; car elle nous apprend très-positivement « que Pythagore, pour introduire plus de variété dans le chant, & pour renfermer le systême *grec* dans un intervalle plus agréable que celui de l'heptacorde, dont le son moyen faisoit une quarte avec l'hypate & une avec la nète (*mi la re : mi fa sol la si* ♭ *ut re*), intercala entre la mèse & la paramèse, une corde qu'il sépara de la mèse d'un ton, & d'un demi-ton de la paramèse; » c'est-à-dire, qu'il changea, en les haussant d'un ton, les cordes *si* ♭ *ut re* en *ut re mi*, & qu'il intercala sa corde *si* ♮ entre la mèse *la* & l'ancienne trite ou paramèse *si* ♭, qui étoit alors un *ut* (voy. *Nichom.*, p. 9). « D'autres disent, ajoute le même Nichomaque, p. 21, que cette corde introduite pour faire variété, fut intercalée entre la trite & la paranète. » « Lichaon de Samos, dit Boëce, liv. I, ch. 20, y ajouta une huitième corde, qu'il plaça entre la trite ou paramèse (*si* ♭) & la paranète (*ut*)..... La première de ces deux combinaisons, l'heptacorde, formoit le systême conjoint ou *synemménon*; la seconde, l'octacorde, formoit le *diézeugménon*, » c'est-à-dire, que l'une étoit *mi fa sol la si* ♭ *ut re*; l'autre, *mi fa sol la si ut re mi*. Donc le *si* ♭ existoit avant Pythagore. Or, l'ordre fondamental, l'ordre harmonique, l'ordre physique, en un mot, l'ordre naturel des quintes, est *si* ♭ *fa ut sol re la mi si* ♮ : leur ordre historique *si* ♭ *fa ut sol re la mi si* ♮ : l'ordre proposé par M. L. Roussier, *si* ♮ *mi la re sol ut fa si* ♭. Donc, l'ordre proposé par M. L. Roussier est précisément l'inverse de l'ordre historique & de l'ordre naturel.

2°. Que le tétracorde *la si* ♭ *ut re* n'ait été appelé *synemménon* qu'après l'invention de l'octacorde, & par opposition au tétracorde diézeugménon, je conçois cela. Mais ce que je ne puis concevoir, c'est que le tétracorde *la si* ♭ *ut re* ait fait partie de l'ancienne lyre, & que néanmoins il ait pour inventeur Pythagore, ou quelqu'un postérieur à Pythagore.

3°. Que la basse fondamentale du chant *si ut re mi* soit *sol ut sol ut*, ou *ut ut sol ut* (voyez mon article *Basse fondamentale*), *si ut re mi* sera toujours un chant appartenant au mode majeur d'*ut*. Donc *la si* ♭ *ut re* est un chant en majeur de *si* ♭.

« Nous nous entêtons, dit M. L. Roussier, p. 147, de vouloir envisager un mode sous la dimension d'une octave. Cependant les nouvelles découvertes commencent à nous rapprocher de l'idée des *Grecs*. Il faut espérer que des recherches réitérées, qu'un examen plus réfléchi des principes, que le hasard, peut-être, ou l'expérience, nous rameneront enfin totalement à ce que nous avoient appris les *Grecs*. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV.) Voyez, continue M. L. Roussier, l'*Origine des*

modes, par M. Rameau, pièce insérée dans le *Mercure* de juin 1761, dans laquelle ce profond harmoniste commence à voir, comme les *Grecs*, deux modes dans deux tétracordes. Voici ce que disoit ce musicien vraiment philosophe, pag. 152 du *Mercure* : c'est le langage de l'homme de génie. « On » sera peut-être surpris de me voir fonder d'abord » le mode sur deux quintes, ... lorsque portant mes » vues plus loin, je ne fonde ce mode que sur une » seule quinte. Mais le *Code* étoit déjà imprimé jus- » qu'à la page 215, quand j'en ai entrepris la suite, » sans que j'aie eu le tems de confronter le tout en- » semble..... Qu'on a de peine à se désister des » usages !.... Que ne m'en a-t-il pas coûté pour en- » tretenir un même mode dans les huit sons diato- » niques! Malgré l'heureuse découverte du *double* » *emploi*, pour pouvoir conserver du moins le senti- » ment d'un même mode en pareil cas, je n'ai que » trop senti que le mode s'y changeoit en un autre. » Reconnoissant de plus en plus les droits du tétra- » corde, dans les seules cadences qui constituent le » mode, mes yeux se sont enfin ouverts. »

Je ne m'entête point à n'envisager un mode que sous la dimension d'une octave. Je ne recours point à l'octave du *re* pour déterminer le mode auquel appartient le tétracorde *la si♭ ut re*. Comme Rameau, je vois dans toute octave diatonique, *grecque* ou moderne, deux modes bien distincts ; en *la si♭ ut re*, le mode majeur de *si♭* ; & en *mi fa sol la*, le mode majeur de *fa*. Comme Rameau, je prends en montant le tétracorde *si ut re mi*, parce que la basse fondamentale la plus simple, la plus naturelle, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, qui est ascendante, donne ce chant en montant & non en descendant (voyez *M. L. Roussier*, pag. 23 & 106) : comme Rameau, enfin, je vois en majeur d'*ut*, & non en mineur de *mi*, ce tétracorde *si ut re mi* (voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. IV). Donc je dois voir le tétracorde *la si♭ ut re*, non en mineur de *re*, mais en majeur de *si* bémol.

4°. Il n'est fait mention dans les théoriciens *grecs*, que d'une seule proslambanomène, qui est à un ton au grave de l'hypate des hypates, & ne fait partie d'aucun tétracorde. (Voyez *Euclide*, pag. 17 ; *Nichomaque*, pag. 22 ; *Gaudence*, pag. 10-17 ; *Aristides-Quintilien*, pag. 10, &c.) Donc toute autre proslambanomène que celle-là n'a point de fondement dans l'histoire ; donc le mode de *re*, si mode mineur y avoit dans la musique *grecque*, n'avoit point de proslambanomène.

XX. « C'est à ce *si♭* 2187, dont est formé le tétracorde conjoint ou synemménon, que se sont arrêtés les *Grecs*, soit que Pythagore n'ait pas voulu étendre davantage son systême, soit que le genre chromatique, qu'une plus longue suite de termes jetteroit nécessairement dans les autres tétracordes, lui parût trop efféminé, & par-là dangereux aux mœurs; car long-temps après Pythagore même, les Lacédémoniens punirent exemplairement le musicien Timothée, pour avoir tenté d'introduire ce genre parmi eux. »

1°. C'est très-probablement par le *si♭* qu'a commencé le systême *grec* ; mais rien ne prouve que les *Grecs* se soient arrêtés à cette corde ; car, ou les demi-tons qui séparoient leurs quinze tropes l'un de l'autre, avoient été tirés de la progression des dièses *fa ut sol re la mi si fa*✻ *ut*✻ *sol*✻, *&c.* ; & dans ce cas, la progression des quintes *grecques* étoit l'inverse de celle de M. L. Roussier ; ou ils avoient été tirés de la progression des bémols, *si mi la re sol ut fa si♭ mi♭ la♭ re♭*, *&c.* ; & dans ce cas, les *Grecs* ne s'étoient point arrêtés au *si* bémol.

2°. Le plus difficile de tous les genres, conséquemment le moins naturel, celui qui a dû être inventé & mis en usage le dernier de tous, c'est sans contredit le genre enharmonique. (Voyez *Aristoxène*, pag. 19 ; *Gaudence*, pag. 6 ; *Aristides-Quintilien*, pag. 19.) Cependant l'origine de ce genre est de la plus haute antiquité (voyez *Aristides*, pag. 21). Donc la distinction des genres est antérieure à Pythagore. Or, c'est à Pythagore lui-même que les *Grecs* attribuent l'art de noter la musique avec les lettres de leur alphabet (voyez *Aristides-Quintilien*, pag. 28) ; & l'ordre consécutif de ces lettres représente les cordes du grand systême *grec* dans le genre enharmonique. Donc Pythagore ne prescrivoit pas l'usage de ce genre, ni, à plus forte raison, celui du genre chromatique, dont l'exécution offre beaucoup moins de difficultés. Il détermina d'ailleurs les rapports des sons du systême *grec* dans les trois genres (voyez *Nichomaque*, p. 14 ; *Jamblique*, p. 102, n°. 120) : rien ne prouve donc qu'il rejetât l'usage du genre chromatique.

3°. « Les Lacédémoniens punirent Timothée pour avoir tenté d'introduire le genre chromatique parmi eux. » — Platon éliminoit aussi de sa république (liv. III) les harmonies lydienne, mixo-lydienne, syntono-lydienne & jastienne. Chacun doit être maître chez soi. Mais la loi des Lacédemoniens à cet égard ne fut jamais celle du reste de la Grèce.

XXI. « Mais ce qui prouve que, chez les Egyptiens, le même systême s'étendoit beaucoup plus loin, soit que ces premiers maîtres des sciences fissent usage des sons ultérieurs que fournit la progression triple pour en obtenir des intervalles chromatiques, soit qu'ils n'employassent que les modulations diatoniques formées de ces mêmes sons, c'est que le même terme 2187, ou *si♭*, le dernier terme qui y soit employé, est précisément celui par où commencent les Chinois pour former leur systême à six cordes, que j'ai traduit à l'article II, par les notes naturelles *mi re si la sol mi*. »

Le systême de Mercure, le systême chinois, celui de Terpandre, celui de Pythagore & le grand sys-

tême *grec* ſortent tous, ſuivant M. L. Rouſſier, pag. 24, de la progreſſion triple; mais de telle ſorte que chacun de ces ſyſtêmes, excepté le premier, eſt égal au ſyſteme immédiatement antécédant, augmenté d'un ou de deux termes immédiatement conſécutifs de cette progreſſion (voyez ci-deſſus la *fig. D*). Voilà le principe qui a dirigé M. L. Rouſſier, juſqu'à la page 24 de ſon Mémoire.

Un nouvel ordre de choſes ſe préſente à la pag. 27. Chacune des cordes du ſyſtême chinois baiſſe d'un demi-ton, & forme un nouvel accord *mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭*, qui n'eſt plus formé par les cinq premiers termes de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*, mais par les cinq derniers de la progreſſion *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*. Il n'eſt plus immédiatement dérivé de la lyre de Mercure, mais il eſt ajouté au grand ſyſtême *grec*, pour compléter avec lui le ſyſtême égyptien.

1°. Or, eſt-ce M. L. Rouſſier qui abandonne, à la page 27, le principe qui le dirigeoit à la pag. 24? Eſt-ce le principe qui abandonne M. L. Rouſſier, & qui le force à donner à un ſeul & même ſyſtême deux origines abſolument contradictoires? Quoi qu'il en ſoit, que devient le ſyſtême égyptien de la page 64, ſi le ſyſtême chinois n'eſt pas *mi♭ re♭ ſi♭ la♭ ſol♭ mi♭*? Et s'il n'eſt pas *mi re ſi la ſol mi*, que deviennent celui de Terpandre, celui de Pythagore & le grand ſyſtême *grec*?

Or, le ſyſtême élémentaire des Chinois n'a pu être *mi re ſi la ſol mi*, puiſque l'introduction du *ſi* dans les ſyſtêmes anciens n'eſt pas antérieure à Pythagore. Faut-il donc s'en tenir à l'autre formule? Mais ſi nous la ſuppoſons avec M. l'abbé Rouſſier, p. 28, tirée de la ſuite des quintes *ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*; ſi nous ſuppoſons avec M. l'abbé Rouſſier, p. 24, le grand ſyſtême *grec* tiré des quintes *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*; ſi nous ſuppoſons avec M. l'abbé Rouſſier, p. 32-33, le ſyſtême égyptien formé par la réunion des ſyſtêmes *grec* & chinois; ſi nous ſuppoſons enfin avec M. l'abbé Rouſſier, p. 57, ces trois ſyſtêmes tirés d'une ſeule progreſſion à 12 termes, *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*, il faudra donc auſſi ſuppoſer les termes *ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭* employés plus de 600 ans avant les termes *ſi mi la re ſol ut fa ſi♭*; car les Chinois font leur ſyſtême de près de 600 ans antérieur à celui de Mercure. (Voy. l'article *Chinois*, pag. 255-256.) Pour faire quadrer l'ordre des temps avec celui des termes d'une ſeule progreſſion triple, il faudra donc renverſer la progreſſion de la page 57, & dire *ſol♭ re♭ la♭ mi♭ ſi♭ fa ut ſol re la mi ſi♮*, au lieu de *ſi♮ mi la re ſol ut fa ſi♭ mi♭ la♭ re♭ ſol♭*: renverſement qui détruit de fond en comble la théorie de M. l'abbé Rouſſier.

XXII. « Les Egyptiens vouloient-ils faire retenir à leurs initiés l'ordre diatonique entre les ſons? ils leur rappeloient celui des planètes. Chacun des ſons dits *naturels* répond à l'une d'elles, ſoit qu'on prenne cet ordre par la plus éloignée, par *Saturne*, ſoit qu'on le commence par la planète la plus voiſine de nous, par la *Lune*. Voici cette correſpondance; & je me vois forcé de répéter ici, que c'eſt ſans myſtère, ſans allégorie, ſans autre application que celle de l'ordre des ſons à l'ordre des planètes, qu'il faut entendre cette correſpondance; car je trouve aſſez ſouvent de nos auteurs à eſtampes qui, n'entendant rien à tous ces rapports, commencent, comme le fait toujours le peuple, par s'en moquer. » Pag. 72.

Ordre diatonique du grave à l'aigu.

Saturne.	Jupiter.	Mars.	Le Soleil.	Vénus.	Mercure.	La Lune.
♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾
Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la*
B	C	D	E	F	G	a

Ordre diatonique de l'aigu au grave.

☾	☿	♀	☉	♂	♃	♄
La	*ſol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*	*ſi*
a	G	F	E	D	C	B

1°. Le ſyſtême que M. l'abbé Rouſſier attribue, p. 64, aux Egyptiens, eſt formé des trois octaves chromatiques, de *ſol♭*, & des quatre ſons *ſol*, *la♭*, *la*, *ſi♭*, ajoutés à l'aigu, & renferme 40 demi-tons conſécutifs, & par conſéquent 41 cordes chromatiques. Non que M. l'abbé Rouſſier attribue aux Egyptiens l'uſage du genre chromatique à la manière des *Grecs* ou à la nôtre, « au contraire, dit ce ſavant, tout me détermine à croire que la muſique des Egyptiens n'étoit que diatonique. Mais puiſque ces mêmes Egyptiens avoient une progreſſion triple de douze termes, ils avoient par conſéquent toutes les modulations diatoniques que fourniſſent ces termes; d'où je conclus que le diagramme, que le *regiſtre* ſi l'on veut, qui doit contenir tous les ſons néceſſaires pour ce diatonique, ne peut dans ce cas qu'être diviſé par ſémi-tons, diviſé *chromatiquement*. » Or, M. l'abbé Rouſſier réduit à ſept toutes les modulations que

fournit dans le genre diatonique le systême chromatique égyptien ; savoir : *si♭ la♭ sol♭ fa ; fa mi♭ re♭ ut ; ut si♭ la♭ sol ; sol fa mi♭ re ; re ut si♭ la ; la sol fa mi ; mi re ut si.*

Ces tétracordes sont, il faut en convenir, très-ingénieusement tirés de la série chromatique *sol♭ sol la♭ la si♭ si...... si♭*, & plus ingénieusement encore disposés en systêmes conjoints ; car on ne peut nier la conjonction des deux tétracordes de l'ancienne lyre, c'est-à-dire, du plus ancien systême diatonique connu en *Grèce*, qui fut aussi, comme on va le voir, celui des Egyptiens. Mais comme le systême musical-planétaire des Egyptiens ne donne, suivant M. l'abbé Roussier, p. 73, d'autre série que celle des sons *si ut re mi fa sol la*, & de leurs octaves, il faut, ou rejeter la série chromatique de la page 64, ou le systême diatonique-planétaire de la page 73.

2°. L'ordre diatonique ascendant étoit tellement l'ordre direct d'intonation chez les Anciens, qu'il paroît avoir été plus respecté chez eux que l'ordre direct des planètes ; car on trouve dans l'antiquité les deux applications suivantes des planètes aux cordes du systême musical, ou, si l'on veut, des cordes aux planètes. (Voyez *Nichomaque*, p. 33.)

mi	Hypate.	Saturne.	La Lune.
fa	Parhypate.	Jupiter.	Mercure.
sol	Hypermèse.	Mars.	Vénus.
la	Mèse.	Le Soleil.	Le Soleil.
si♭	Paramèse.	Vénus.	Mars.
ut	Paranète.	Mercure.	Jupiter.
re	Nète.	La Lune.	Saturne.

Or, de ces deux ordres de planètes il y en certainement un qui est inverse ; & je ne vois nulle part qu'ils aient ainsi renversé l'ordre diatonique des sons ; & je ne sais d'où M. l'abbé Roussier a tiré la série

☾	☿	♀	☉	♂	♃	♄.
La	*sol*	*fa*	*mi*	*re*	*ut*	*si.*

3°. Ce n'est pas de l'hypate des hypates à la mèse, mais de l'hypate des mèses à la nete synemménon que doit se prendre le systême des sons consacrés par les Egyptiens aux planètes (voyez *Nichomaque*, p. 33) ; c'est-à-dire, que leur systême diatonique-planétaire n'étoit pas, comme le prétend M. l'abbé Roussier, p. 73, *si ut re mi fa sol la*, mais *mi fa sol la si♭ ut re.* Or, à quelque nombre d'octaves qu'on porte ce dernier systême, on n'y trouvera pas l'hexacorde *mi♭ sol♭ la♭ si♭ re♭ mi♭*. Donc *mi♭ sol♭ la♭ si♭ re♭ mi♭* n'étoit pas le systême élémentaire des Chinois.

4°. Que la correspondance des sons aux planètes fût purement nominale, ou qu'elle renfermât quelque allégorie ; que les Egyptiens aient nommé les cordes de leur systême diatonique *Saturne*, *Jupiter*, *Mars*, &c., comme nous les nommons *ut re mi*, &c. ; ou qu'ils aient voulu représenter, par cette attribution, les rapports des sons entr'eux tirés du rapport des orbites célestes, ou toute autre chose que nous ne pouvons plus deviner, que nous importe, dès que nous connoissons l'ordre des planètes, & l'ordre des sons qui leur étoient consacrés ? Cependant M. l'abbé Roussier, qui veut, p. 71-72, que cette application soit entendue sans mystère & sans allégorie, ne peut s'empêcher, p. 80, de recourir au sens allégorique, pour prouver que la progression triple étoit le principe de la musique égyptienne. « Je laisse, dit-il, aux savans le soin d'expliquer comment la plupart des objets représentés par ces signes (du Zodiaque) sont devenus des divinités ;..... pourquoi la théologie païenne faisoit le Soleil & la Lune enfans de Saturne ; de même qu'on pourroit, dans un très bon sens, dire que le *mi* & le *la*, dans l'exemple de la progression qu'on vient de voir, sont engendrés du terme *hypate* ou *si*..... *Nota.* Il faut remarquer que les Egyptiens offroient, trois fois le jour, du parfum à Osiris (fils de Saturne), & que la fête d'Osiris se célébroit de trois en trois ans. On sait quelle idée les Anciens avoient du nombre 3 : *Qui primus*, dit Théon de Smyrne, *habet initium, medium & finem, propterea de illo primo enuntiatur hæc vox :* OMNIA. *In ternario vel omnia facimus.* » Mais, 1°. Théon de Smyrne parle-t-il là de propriétés musicales ? Si ce qu'il dit, p. 157, du nombre 3 doit s'entendre de la progression musicale triple, il faudra donc conclure de ce qu'il dit, p. 159, du nombre 5, &, p. 161, du nombre 7, que les Egyptiens avoient aussi des progressions musicales quintuples & septuples. Or, M. l'abbé Roussier n'en convient pas. (Voyez *Avertissement*, p. 16, & *Mémoire*, p. 205.)

2°. Le systême musical-planétaire des Egyptiens étoit (suivant M. l'abbé Roussier),

♄	♃	♂	☉	♀	☿	☾,
Si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*,

&, arrangé par quintes en descendant,

♄	☉	☾	♂	☿	♃	♀.
Si	*mi*	*la*	*re*	*sol*	*ut*	*fa.*
1	3	9	27	81	243	729.

Or, la corde *si* représentant *Saturne*, pour que la corde *mi* représentât *Osiris*, suivant la conjecture de M. l'abbé Roussier, p. 80, il faudroit que le Soleil ☉, qui répond à *mi*, & Osiris, eussent été, chez les Egyptiens, le même astre ou la même divinité. Or, écoutons Plutarque, *De Isis & Osiris.* « On dit que Rhéa s'estant meslée secrétement à la desrobée avec *Saturne*, le Soleil s'en apperçut, qui la maudit, priant en ses malédictions qu'elle ne peust jamais enfanter ni mois ni an ; mais que Mercure estant amoureux de celle déesse, coucha avec elle ; & que depuis jouant aux dez avec la Lune, il lui gagna la septantième partie de ses illuminations, tant

que les mettant enſemble, il en fit cinq jours qu'il ajouſta aux trois cent ſoixante de l'année, que les Egyptiens appellent maintenant les jours épactes, les célébrant & ſolemniſant comme eſtant les jours de la nativité des dieux, pour ce qu'au premier jour naſquit Oſiris. » Donc Oſiris n'étoit pas le Soleil. Macrobe, *Saturnal.*, liv. I, chap. 21, ſemble à la vérité dire le contraire. Mais il faut remarquer que Macrobe, depuis le chapitre 17 juſqu'à la fin du premier livre, ne conſidère les dieux du paganiſme ni aſtronomiquement, ni théologiquement, mais hiéroglyphiquement; qu'il prétend, chap. 17, que tous les dieux repréſentent le Soleil; qu'Apollon, Liber, Mars, Sérapis, Adonis, Attis (déeſſe des Phrygiens), *Oſiris*, Horus, Néméſis, Saturne, Jupiter, ne ſont autre choſe que le Soleil; que les douze ſignes du Zodiaque ſont relatifs à la nature du Soleil, c'eſt-à-dire, que ces ſignes ou ces prétendues divinités en repréſentent les différens attributs : opinion particulière de Macrobe, qui n'a rien de commun (ni par conſéquent de contradictoire) avec le récit de Plutarque. Donc encore une fois, Oſiris n'étoit pas le Soleil; donc la triple oblation faite par jour à Oſiris, ni ſa fête triennale, n'ont aucun rapport au 3 qui repréſente le *mi* dans la ſérie des quintes *ſi mi la re ſol ut fa*; donc Oſiris ne répondoit point à la mèſe du ſyſtème muſical-planétaire des Egyptiens.

XXIII. « Comme les ſons diatoniques ne ſont que le réſultat du principe qui leur donne l'être; comme ce principe n'eſt autre choſe que la progreſſion triple, les Egyptiens y avoient fait correſpondre les jours de la ſemaine, afin de rappeler ainſi tout d'un coup, par l'ordre que gardent les jours entr'eux, un certain nombre de termes de cette progreſſion, & conſéquemment tous les ſons qui leur correſpondent.

Saturnedi.	Soldi.	Lundi.	Mardi.	Mercredi,	Jeudi.	Vendredi.
♄	☉	☾	♂	☿	♃	♀
1	3	9	27	81	243	729.
Si	*mi*	*la*	*re*	*ſol*	*ut*	*fa*

C'eſt là ce qu'on peut appeler le petit ſyſtème des Egyptiens, le ſyſtème des ſept ſons naturels, contenus, comme on voit, dans une ſérie de quintes ou quartes, dont la proportion détermine celle des degrés diatoniques qu'il eſt aiſé d'en former, en rapprochant mutuellement ces ſons au moyen des octaves. »

1°. Platon ne vit dans les quaternaires de Pythagore que les proportions double & triple, 1, 2, 4, 8 : 1, 3, 9, 27 (voyez ſon *Timée;* voyez auſſi Plutarque, *de la Création de l'ame*); & les Platoniciens, aveuglément attachés à cette explication, pouſſérent, je ne dirai pas la folie, mais la bonhomie au point de rejeter les calculs aſtronomiques par leſquels Archimède avoit eſſayé de déterminer les diſtances des planètes entr'elles, uniquement parce que ces diſtances ne formoient ni proportion double, ni proportion triple. (Voy. Macrobe, *Song. de Scip.*, liv. II, ch. 3.) Nous ne ſavons pas ſi ce furent les *Grecs* qui, ſous le règne des Lagides, portèrent en Egypte cette erreur de la philoſophie de Platon, ou ſi les Egyptiens y tombèrent d'eux-mêmes, après la perte du véritable principe de leur ſyſtème muſical; mais « cet uſage de rapporter les jours de la ſemaine aux planètes, qui a paſſé des Egyptiens à toutes les nations, n'eſt pas de la première antiquité; car, autant que je puis voir, il ne ſe trouve point chez les anciens *Grecs*, » dit Dion-Caſſius, *Hiſt. rom*, liv. 37; & c'eſt M. l'abbé Rouſſier lui-même, p. 73, qui me fournit cette autorité.

2°. A l'égard du bronze qu'a trouvé M. l'abbé Rouſſier dans Montfaucon, *Supplément à l'Antiquité expliquée*, Paris, 1724, tom. I, chap. 7, pl. 17, qui conſtate, ſuivant lui, cet ordre des jours de la ſemaine chez les Egyptiens, je dis qu'en le ſuppoſant *antique*, en le ſuppoſant *égyptien*, il ne fait pas le rapport des planètes aux jours de la ſemaine plus ancien que ne le ſuppoſe Dion-Caſſius. Il prouve, ſi l'on veut, juſqu'à un certain point, l'uſage de la progreſſion triple, mais il n'en détermine pas le degré d'antiquité; & cette antiquité probablement ne remonte pas juſqu'à Pythagore, « qui ne faiſoit point eſtime du *trois*, » dit Plutarque, *des Opinions des Philoſophes*, liv. I, n°. 5.

3°. Quant à l'application des heures du jour aux planètes (voyez *M. l'abbé Rouſſier*, p. 78), Dion-Caſſius ne dit pas poſitivement qu'elle ſe fit chez les Egyptiens; mais que c'eſt une des manières d'expliquer comment a pu ſe faire l'application des jours de la ſemaine à ces mêmes planètes. Donc Dion-Caſſius ne ſuppoſe pas cette application des heures plus ancienne que celle des jours.

XXIV. « Le ſacré *quaternaire* a ſervi principalement aux Pythagoriciens pour l'établiſſement du *canon harmonique*. C'eſt au moyen de ce canon, qu'en diviſant ſucceſſivement la proſlambanomène en deux, en trois, en quatre parties, & comparant enſemble ces différentes parties, on obtient d'abord toutes les cordes nommées *fixes* ou *ſtables* du ſyſtème des *Grecs*, ſavoir, les quatre ſons *ſi mi la re*, qui ſont comme les points cardinaux de ce ſyſtème; & que répétant enſuite l'opération ſur différentes parties de la corde, ou ſur d'autres cordes montées à l'uniſſon de l'une des parties de celles-ci, on trouve les ſons *ſol ut fa ſi*♭. ... Enfin, ce même quaternaire fournit dans le modèle 1, 2 & 2, 4, les deux octaves d'étendue que porte le ſyſtème des *Grecs*. » Pag. 39.

1°. Quelqu'uſage qu'aient fait du quaternaire les

soi-disans Pythagoriciens dont nous avons les théories, il est certain qu'il n'avoit point été imaginé pour régler les divisions de la proslambanomène, puisque cette corde ne fut ajoutée au grave du systême *grec* que long-temps après Pythagore (voyez *Proslambanomène*), ni pour fixer l'étendue du systême *grec*, puisque ce systême, du temps de Pythagore, n'excéda pas l'étendue de l'octave ou de l'octacorde.

2°. L'ordre chronologique des tétracordes *grecs* détruit radicalement l'ordre progressif dont M. l'abbé Roussier fait le principe des systêmes anciens. Le dernier tétracorde ajouté au grand systême *grec* fut celui de Lamproclès, *fa* ♯ *sol la si*. Le pénultième fut celui de Pythagore, *si ut re mi*. Les deux premiers furent ceux de l'ancienne lyre, *mi fa sol la* & *la si* ♭ *ut re*. Les cordes fixes de ces tétracordes sont *re la*, *la mi*, *mi si* & *si fa* ♯, ou *re la mi si fa* ♯, ou, en retranchant le tétracorde de Lamproclès, qui ne fut pas généralement admis, *re la mi si*; ordre naturellement & chronologiquement direct de quintes, dont l'ordre *si mi la re* n'est qu'un renversement.

3°. Les Platoniciens n'employoient pour la confection du canon harmonique que les facteurs 2 & 3, c'est-à-dire, qu'ils condensoient le grand systême par quartes, quintes & octaves (Voy. *Théon de Smyrne*, p. 136.) Ptolémée, Didyme, Eratosthènes, Archytas & les Pythagoriciens y employoient la progression arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, &c. (Voyez la *Table des genres* dans Ptolémée, *Harmon.*, liv. I, chap. 16. Mais ni l'une ni l'autre méthode ne nous indique l'origine du systême primitif, du systême élémentaire des *Grecs*, du tétracorde.

1°. Une suite de quintes conjointes, comme *si mi la re sol ut fa*, ou *fa ut sol re la mi si*, ne donne pas plutôt le systême conjoint *si ut re mi fa sol la*, que le systême disjoint *mi fa sol la si ut re mi*; elle ne donne pas plutôt l'une des sept octaves *grecques* que l'autre (voyez *Barypycne*); pas plutôt le tétracorde sous la forme *si ut re mi*, que sous les formes *ut re mi fa* ou *re mi fa sol*. 2°. La progression naturelle ou arithmétique 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., donne l'échelle diatonique-harmonique *ut re mi fa sol la fa si ut*; mais cette échelle ne donne pas plus directement le tétracorde *si ut re mi*. Donc, ni le canon harmonique des Pythagoriciens, ni celui des Platoniciens n'indique le véritable principe du tétracorde.

Donc, si le quaternaire de Pythagore est le principe du systême musical des Anciens, il faut convenir que le quaternaire n'a été entendu ni par Platon, ni par les soi-disans Pythagoriciens.

XXV. « Si l'on veut à présent, dans le systême que j'ai exposé à la page 64 (le grand systême des Egyptiens), prendre exactement en montant tout ce qui doit y être vu en descendant,....... l'on aura, à peu de chose près, le systême des Modernes, résultat d'une partie des erreurs que chaque siècle a vu naître sur la musique, depuis que, des prêtres Egyptiens, cette science a passé en des mains profanes & maladroites. »

1°. Et ces erreurs sont d'avoir pris, d'après l'indication de la nature, les quintes à l'aigu, & non pas au grave du son fondamental; d'avoir rendu les tierces majeures & mineures des *Grecs* consonnantes comme celles du corps sonore, en substituant le rapport de $\frac{80}{64} = \frac{5}{4}$ à celui de $\frac{81}{64}$, qui les rendoit insupportablement dissonnantes; d'avoir ajouté ces tierces, rendues consonnantes, au-dessus de l'accord *grec* d'octave quinte & quarte, pour avoir l'accord harmonique 1, 2, 3, 4, 5, 6, *ut ut sol ut mi sol*, qui se résout dans la sensation unique du son fondamental *ut* 1 (voyez *Cornet*); d'avoir enfin, par une légère altération des quintes, rendu notre clavier chromatique propre à l'exécution de sept à huit modes au moins, au lieu d'en avoir quinze faux, comme ceux des Aristoxéniens & des Platoniciens, dont toutes les tierces & les secondes mineures étoient altérées d'un demi-quart de ton, &c. : & toutes ces erreurs (au tempérament près) furent celles de Pythagore (voyez *Quaternaire*); & il les avoit puisées chez les prêtres égyptiens, dont il tenoit son quaternaire, qui est, dit M. l'abbé Roussier, p. 147, l'abrégé des principes qu'on lui attribue. La théorie de Pythagore étoit donc celle des Egyptiens. Le systême des Egyptiens n'étoit donc pas aussi différent du nôtre que le suppose M. l'abbé Roussier.

2°. L'intonation directe des Anciens procédoit du grave à l'aigu : M. l'abbé Roussier l'a fait procéder de l'aigu au grave..... La progression triple ascendante donne les cordes stables du systême *grec* dans leur ordre harmonique & historique : M. l'abbé Roussier les tire de cette même progression prise en descendant..... Le quaternaire, ou la basse fondamentale 1, 2, 3, 4, engendre, dans l'ordre de leur intonation naturelle ou directe, tous les tétracordes du systême *grec* condensé : M. l'abbé Roussier les fait dériver de la progression triple, quoiqu'elle ne donne point de tiers de ton, & que son troisième terme *ut* ♭ 531341 fasse une espèce de quart de ton sous le *si* 524288, sous lequel il ne doit point y en avoir, puisqu'il n'y a, dans le genre enharmonique, aucun tétracorde du grand systême *grec* dont le *si* soit la parhypate..... C'est Pythagore qui a inventé les notes du systême *grec* dans les trois genres : M. l'abbé Roussier borne Pythagore à l'usage du genre diatonique, parce qu'il est impossible à M. l'abbé Roussier de tirer de la progression triple les rapports des six couleurs du grand systême *grec*..... *Mi sol la ut re mi*, *mi fa sol la ut re mi*, sont les formules du systême chinois & de celui de Terpandre : M. l'abbé Roussier les représente sous les formules *mi sol la si re mi*, *mi sol la si ut re mi*..... *La si* ♭ *ut re* est le premier & le plus ancien des tétracordes du grand systême *grec* : M. l'abbé Roussier le place le dernier..... Enfin, le systême primitif, le systême élémentaire des Anciens, c'est

c'eſt le tétracorde, le tétracorde diatonique; & « quelques auteurs anciens, dit M. l'abbé Rouſſier, p. 108, parlent de la lyre de Mercure comme d'un compoſé de quatre cordes par degrés conjoints. »..... M. l'abbé Rouſſier ne peut trouver dans ſa progreſſion triple, ni en montant ni en deſcendant, le principe d'un ſyſtème diatonique de quatre cordes, puiſqu'il eſt impoſſible d'accorder, ni par quintes ni par quartes, quatre ſons diatoniques, quelque part que ſoit placé le demi-ton, ſoit au grave, comme dans *ſi ut re mi*, ſoit à l'aigu, comme dans *ut re mi fa*, ſoit au milieu, comme dans *re mi fa ſol*, ſoit enfin qu'il n'y ait point de demi-ton, comme dans le triton *fa ſol la ſi*.

On pourroit donc, ſans s'expoſer à l'erreur, *prendre exactement en montant* ce que M. l'abbé Rouſſier a vu en deſcendant; *n'admettre qu'un mode* dans la gamme des Egyptiens, dans laquelle M l'abbé Rouſſier en a vu deux; *placer les ſémi-tons majeurs où ſe trouvent les mineurs*, &c. &c.

On peut donc, ſans craindre de contrarier ni l'hiſtoire ni l'expérience, chercher le principe de la muſique ancienne par une voie directement oppoſée à celle qu'a ſuivie M. l'abbé Rouſſier.

Ce n'eſt cependant pas l'érudition qui a manqué à l'auteur du *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*; ce ſavant ouvrage eſt un ample répertoire de tous les matériaux littéraires relatifs à l'état de la queſtion; mais un peu trop de défiance des opinions des derniers Pythagoriciens a jeté l'auteur dans une erreur de Timée de Locres, adoptée par Platon.

On ne peut pas non plus refuſer à M. l'abbé Rouſſier une profonde connoiſſance de l'harmonie; ſon *Traité des accords* eſt un des meilleurs ouvrages qu'on ait faits dans le ſyſtème de la baſſe fondamentale. Or, c'étoit préciſément dans l'harmonie qu'il falloit chercher le principe de Pythagore; mais M. l'abbé Rouſſier a regardé l'harmonie des Modernes comme une ſcience trop peu exacte, & comme un art trop peu naturel, pour oſer en attribuer la connoiſſance & l'uſage aux Anciens.

Avec beaucoup moins d'érudition que n'en a montré M. L. Rouſſier dans ſon Mémoire, Rameau a découvert un principe auquel il ne manque, pour être celui de Pythagore, que ce qui manquoit eſſentiellement à la baſſe fondamentale, je veux dire le mouvement fondamental d'octave.

Principe ſur lequel étoit fondée la Muſique des Grecs, des Egyptiens, des Chinois, &c., ſuivant Rameau.

Le grand ſyſtème, le ſyſtème immuable des *Grecs*, étoit renfermé dans l'étendue de deux octaves, dont les ſons répondoient, dans le genre diatonique-ſyntonique, aux cordes ſuivantes du ſyſtème moderne:

A.	♮	C	D	E.	E	F	G	a.	a	♭	c	d.	♮	c	d	e.	e	f	g	aa.
La.	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*La*	*ſi ♭*	*ut*	*re.*	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*

Mais avant l'addition de la proſlambanomène, « Lamproclès, Athénien, ayant apperçu que la diſjonction n'eſt pas là où preſque tous les autres la penſoient, ains vers le haut & aigu, en fit une telle forme, comme depuis la paramèſe juſqu'à l'hypate des hypates; » comme:

♮	C	D	E.	E	F	G	a.	a	b	c	d.	♮	c	d	e.	e	f	g	aa.	f♯	g	aa	♮.
Si	*ut*	*re*	*mi.*	*Mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*La*	*ſi ♭*	*ut*	*re.*	*Si*	*ut*	*re*	*mi.*	*mi*	*fa*	*ſol*	*la.*	*fa ♯*	*ſol*	*la*	*ſi.*

Voyez Plutarque, *de la Muſique*.

Il eſt évident que la mèſe de la première de ces formules fut a-*la*, & celle de la ſeconde ♮ *ſi*; mais après l'addition de la proſlambanomène, la mèſe du ſyſtème de Lamproclès fut ♭ *ſi*.

C'eſt probablement à cette formule de Lamproclès que fait alluſion Nichomaque, p. 35 « Ceux, dit-il, qui donnent deux mèſes au grand ſyſtème *grec*, y comptent dix-huit cordes; ceux qui n'en admettent qu'une, n'en comptent que quinze. » C'eſt qu'apparamment ceux qui rejetoient le tétracorde de Lamproclès n'avoient à leur inſtrument qu'une ſeule corde entre la mèſe & la trite diézeugménon (entre *la* & *ut*), dont les deux différens degrés de tenſion donnoient à volonté la paramèſe & la trite ſynemménon (le *ſi* ♮ & le *ſi* ♭); mais que les Lamprocliens avoient autant de cordes à leur inſtrument que de ſons à leur ſyſtème. Or, il eſt clair qu'après l'addition de la proſlambanomène, le ſyſtème de Lamproclès fut compoſé de dix-huit ſons.

Quoi qu'il en ſoit, ces deux formules ſe décompoſent en pluſieurs formules partielles à huit, à ſept, à ſix, à cinq & à quatre cordes, parmi leſquelles il s'agit de découvrir le ſyſtème primitif & élémentaire. Pour cela il faut commencer par en retrancher la proſlambanomène, corde étrangère au ſyſtème *grec*, qui n'y fut ajoutée que la dernière, & lorſque la muſique des *Grecs* avoit déjà ceſſé de produire les merveilleux effets que lui attribuent les hiſtoriens les plus exacts de cette nation. Or, l'octacorde ne peut être ce ſyſtème élémentaire: on a vu ci-deſſus que l'heptacorde lui eſt beaucoup antérieur. Ce n'eſt pas l'heptacorde, puiſqu'il ſe diviſe lui-même en deux tétracordes ſemblables, *mi fa ſol la*, *la ſi ut re*. Ce n'eſt pas l'hexacorde: pour en trouver cinq complets dans le grand ſyſtème *grec* (ſix dans celui

de Lamproclès), il faudroit ajouter deux cordes au grave de l'hypate des hypates. (Voyez mon article *Gamme.*) Or, ces deux cordes seroient hors du grand systême *grec*, puisque la proslambanomène elle-même n'en faisoit pas partie. Enfin, ce n'est pas le pentacorde; car le grand systême *grec* n'est formé de pentacordes semblables, ni conjoints ni disjoints, mais de simples tétracordes tous semblables au tétracorde des hypates, au tétracorde *si ut re mi*. Donc le tétracorde est l'élément du grand systême *grec;* c'est le sentiment des auteurs anciens. Il l'est donc aussi du systême musical-planétaire des Egyptiens, qui étoit le même que celui de l'ancienne lyre. (Voyez ci-dessus, n°. XXI.) On peut donc regarder le tétracorde comme l'élément de tous les systêmes anciens.

Il est même très-probable que l'accord de la plus ancienne lyre fut un simple tétracorde : tétracorde diatonique pour le chant; tétracorde consonnant ou symphonique pour l'accompagnement. Ce qui n'empêche point qu'il n'y ait eu, presque dans le même temps, une lyre diatonique heptacorde, une symphonique dicorde, une tricorde, &c., mais toutes puisées, comme on va voir, dans la même source qui a produit le tétracorde, c'est-à-dire, dans la basse fondamentale.

« Je ne dispute point aux Anciens, dit Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*, le mérite d'avoir excellé dans la mélodie; je conviendrai, si l'on veut, qu'ils ont connu l'harmonie, quoique ce fait soit encore contesté. Mais ce que je prétends, c'est qu'ils ont ignoré les vrais fondemens de l'une & de l'autre, *les vrais fondemens de la mélodie*, puisqu'ils n'étoient point en état de rendre raison pourquoi telle ou telle échelle ou succession de sons étoit composée de tels ou tels sons, plutôt que de tous autres; pourquoi par conséquent tel son pouvoit ou ne pouvoit pas succéder à tel autre; ce que c'étoit qu'un mode, & quels étoient les rapports des modes entr'eux; *les vrais fondemens de l'harmonie*, puisqu'il n'est pas concevable que des musiciens qui n'étoient pas en état de rendre raison de la succession d'un son à un autre, fussent plus éclairés sur la consonnance de deux ou de plusieurs sons : aussi leur harmonie se réduisoit-elle, selon toute apparence, à l'*octave*, à la *quinte* & à la *quarte*, puisqu'ils ont toujours traité les *tierces* & les *sixtes* de dissonnances. »

Ibidem. « S'ils ont fait des progrès étonnans du côté de la mélodie, s'ils ont avancé avec quelqu'assurance dans ses voies, c'est qu'ils étoient secrétement guidés par la nature : c'étoient des aveugles qui croyoient marcher d'eux-mêmes, & qu'elle conduisoit, mais à qui le manque de principes rendoit nécessairement bien des routes impraticables ou fermées. Ce seroit un miracle plus grand qu'aucun de ceux qu'on raconte de leurs compositions, si, n'étant point éclairés sur la nature de la succession des sons qui composoient leurs échelles, ils n'avoient rencontré aucune difficulté insurmontable dans l'usage qu'ils en faisoient. »

Idem. Générat. harmon., p. 217. « Pythagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la quinte & la quarte de la division de l'octave, trouva le *ton* dans la différence de cette quinte avec cette quarte, puis ajoutant ce ton à un autre pareil, dont il forma l'intervalle appelé *diton*, il chercha la différence de ce diton avec la quarte, & du tout forma le tétracorde diatonique, dont l'addition à lui-même donne le systême complet »

Ibidem. « On pourroit dire aussi, comme nous l'avons annoncé dans le chapitre VI, que cet auteur a tiré son systême de la progression triple : l'un n'est pas plus certain que l'autre. Mais à cela près, tous les Anciens étant partis de là, toutes leurs conséquences étant directement tirées des genres diatonique, chromatique & enharmonique, dont ils n'ont puisé la source que dans des hypothèses, dans des suppositions, chacun ayant même donné tels rapports qu'il a voulu aux intervalles dont se forment ces genres (voyez *Ptolémée*), on n'en peut conclure autre chose, sinon que tous leurs raisonnemens, tous leurs calculs n'aboutissent à rien dans la musique. »

Ibidem. « Ignorer d'ailleurs l'harmonie qui est le principe du principe de tous ces genres, car c'est l'ignorer que d'en parler comme les Anciens; je ne dis pas même ignorer la succession fondamentale, ce seroit leur trop demander : ignorer tout cela, c'est bien ignorer la musique. »

Ibidem. « Si l'on s'en rapporte aux écrits qui nous restent d'eux, ils ne nous ont donné que des raisonnemens & des calculs, qui, pour n'être pas fondés sur le véritable principe, sont non-seulement vagues & de peu d'utilité par rapport à l'objet, mais souvent faux, quoiqu'ils trouvent encore des partisans. »

Ibidem. « Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le véritable tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas su fonder. »

Ibidem. Préface, p. 5. « Le but de tous les auteurs en musique, tant anciens que modernes, a été d'abord de trouver les rapports d'une succession diatonique, telle que l'oreille la suggère dans cet ordre de sons *ut re mi fa*, &c., sans se mettre en peine si cet ordre étoit effectivement le premier de tous, si l'oreille, en le suggérant, n'y sous-entendoit rien de plus, si la nature enfin n'avoit pas en elle d'autres secrets plus cachés qu'il fallût développer; puis ils ont bâti là-dessus : quel fondement! »

Ibidem. « Et d'où ont-ils tiré ces tons & ces demi-tons qui forment une pareille succession, lorsqu'on ne distingue dans la résonnance du corps sonore que l'octave, la quinte & la tierce majeure du son fondamental? Si l'on n'y distingue en effet que ces consonnances, on ne connoît donc que cela, & par

conséquent on ne pouvoit partir que de là ; on ne pouvoit d'abord imaginer de successions possibles qu'entre ces mêmes consonnances. »

Ibidem. « J'ai reconnu que tous les principes sur lesquels on avoit prétendu fonder la musique, soit chez les Anciens, soit chez les Modernes, naissoient au contraire de la chose même, c'est-à-dire, de l'harmonie qui résulte de la résonnance d'un corps sonore ; d'où il n'a pas été difficile de concevoir la raison pourquoi on avoit fait encore si peu de progrès dans sa théorie. »

Ibidem, pag. 157. *Origine des tétracordes.* « La seule quinte donne tout ce que ce titre embrasse (c'est-à-dire, le genre diatonique, les tétracordes, les systêmes de musique, la mélodie, &c.)..... La quinte, reconnue pour la plus parfaite des consonnances, doit être notre principal objet dans la succession ; ainsi nous devons examiner avant toute chose quel peut être son produit en pareil cas..... Supposons, pour cet effet, la succession fondamentale & alternative d'*ut* à *sol*, & examinons tous les ordres dans lesquels

1 3

leurs harmoniques *ut sol mi* & *sol re si* pourront se

2 3 5 6 9 15

succéder..... Tous les intervalles devant être réduits a leurs moindres degrés, pour qu'ils puissent être renfermés dans les bornes de l'octave, nous devons d'abord en user de la sorte à l'égard des sons harmoniques donnés par les fondamentaux, pour en tirer les moindres degrés possibles..... Prenons donc, pour cet effet, le plus grand terme de ces sons harmoniques, qui est 15 ; approchons-en les autres autant que nous le pourrons, en les portant à leurs octaves les plus voisines de ce terme 15, nous aurons *si*, *ut*, *re*, *mi*. »

15 16 18 20

Ibidem, pag. 60. « C'est justement de cet ordre diatonique que nous venons de découvrir, & qu'on ne peut pousser au-delà de quatre sons, excepté qu'on n'ajoute un troisième son fondamental à la quinte des deux qui ont fourni cet ordre ; en quel cas on ne feroit que répéter la même chose une quinte plus haut ou plus bas : c'est justement, dis-je, de cet ordre diatonique que les *Grecs* ont formé leurs systêmes diatoniques, auxquels ils ont donné le nom de *tétracordes*. Vous en voyez l'origine dans la succession fondamentale par quintes, & s'ils n'y ont pas suivi les mêmes rapports, on peut juger à présent de quel côté vient l'erreur. »

Ibidem. « Il est étonnant que les Anciens aient ainsi découvert l'une des premières conséquences du principe, sans s'être apperçus de ce principe, sans l'avoir même suivi dans les rapports qu'ils assignent aux intervalles de leurs tétracordes. On voit par-là ce que peut l'oreille, mais en même temps les égaremens où elle peut nous jeter, quand on n'a point d'autre guide dans ses recherches. »

Observations. I. « Je ne dispute point aux Anciens le mérite d'avoir excellé dans la *mélodie*. »

« Je vous ai surpris, dit un des interlocuteurs des *Entretiens sur la Musique des Grecs* (*Voyage d'Anacharsis*, chap. XXVII, t. III, pag. 96), je vous ai surpris dans une espèce de ravissement. — Je ne cesse de l'éprouver depuis que je suis en Grèce ; l'extrême pureté de l'air qu'on y respire, & les vives couleurs dont les objets s'y parent à mes yeux, semblent ouvrir mon ame à de nouvelles sensations..... Nous primes de là occasion de parler de l'influence du climat. (*Hyppocr.*, *De aere*, cap. 55, &c. *Plato, in Timæo*, tom. III, p. 24.) Philotime attribuoit à cette cause l'étonnante sensibilité des *Grecs*, sensibilité, disoit-il, qui est pour eux une source intarissable de plaisirs & d'erreurs, & qui semble augmenter de jour en jour. — Je croyois au contraire qu'elle commençoit à s'affoiblir. Si je ne me trompe, dites-moi donc pourquoi la musique n'opère plus les mêmes prodiges qu'autrefois ? — C'est qu'elle étoit autrefois plus grossière ; c'est que les nations étoient encore dans l'enfance. Si à des hommes dont la joie n'éclateroit que par des cris tumultueux, une voix accompagnée de quelque instrument faisoit entendre une mélodie très-simple, mais assujettie à certaines règles, vous les verrez bientôt, transportés de joie, exprimer leur admiration par les plus fortes hyperboles : voilà ce qu'éprouvèrent les peuples de la Grèce avant la guerre de Troye. Amphion animoit par ses chants les ouvriers qui construisoient la forteresse de Thèbes, comme on l'a pratiqué depuis lorsqu'on a refait les murs de Messène (*Pausan.*, lib. 4, cap. 27) : on publia que les murs de Thèbes s'étoient élevés aux sons de sa lyre. Orphée tiroit de la sienne un petit nombre de sons agréables : on dit que les tigres déposoient leur fureur à ses pieds. — Je ne remonte pas à ces siècles reculés ; mais je vous cite les Lacédémoniens divisés entr'eux, & tout-à-coup réunis par les accords harmonieux de Terpandre (*Plut. de mus.*, tom. II, p. 1146. *Diod. sic. fragm.*, tom. II, p. 639. Edit. Wessel.) ; les Athéniens entraînés par les chants de Solon dans l'île de Salamine, au mépris d'un décret qui condamnoit l'orateur assez hardi pour proposer la conquête de cette île (*Plut. in Solon.* tom. I, p. 82) ; les mœurs des Arcadiens adoucies par la musique (*Polyb.*, lib. 4, p. 289. *Athen.*, lib. 14, p. 626), & je ne sais combien d'autres faits qui n'auront point échappé à vos recherches. — Je les connois assez pour vous assurer que le merveilleux disparoît dès qu'on les discute (*Mém. de l'Acad. des Belles-lettres*, t. V, pag. 133). Terpandre & Solon dûrent leurs succès plutôt à la poésie qu'à la musique, & peut-être encore moins à la poésie qu'à des circonstances particulières. Il falloit bien que les Lacédémoniens eussent commencé à se lasser de leurs divisions, puisqu'ils consentirent à écouter Terpandre. Quant à la révocation du décret obtenu par Solon, elle n'étonnera jamais ceux qui connoissent la légéreté des Athéniens. L'exemple des Arcadiens est plus frappant. Ces peu-

ples, avoient contracté, dans un climat rigoureux & dans des travaux pénibles, une férocité qui les rendoit malheureux. Leurs premiers législateurs s'apperçurent de l'impression que le chant faisoit sur leurs ames. Ils les jugèrent susceptibles du bonheur, puisqu'ils étoient sensibles. Les enfans apprirent à célébrer les dieux & les héros du pays. On établit des fêtes, des sacrifices publics, des pompes solemnelles, des danses de jeunes garçons & de jeunes filles. Ces institutions, qui subsistent encore, rapprochèrent insensiblement ces hommes agrestes. Ils devinrent doux, humains, bienfaisans. Mais combien de causes contribuèrent à cette révolution? La poésie, le chant, la danse, des assemblées, des fêtes, des jeux, tous les moyens enfin qui, en les attirant par l'attrait du plaisir, pouvoient leur inspirer le goût des arts & l'esprit de société. On dut s'attendre à des effets à peu près semblables, tant que la musique étroitement unie à la poésie, grave & décente comme elle, fut destinée à conserver l'intégrité des mœurs; mais depuis qu'elle a fait de si grands progrès, elle a perdu l'auguste privilége d'instruire les hommes & de les rendre meilleurs. »

II. « Je conviendrai, si l'on veut, qu'ils ont connu l'harmonie, quoique ce fait soit encore contesté. » (Voyez l'article *Contre-point chez les Anciens*. Voyez aussi l'article *Harmonie*.)

III. « Mais ce que je prétends, c'est qu'ils ont ignoré les vrais fondemens de l'une & de l'autre. »

C'est à-dire, la basse fondamentale, qui est un produit primitif, un résultat immédiat de la résonnance du corps sonore. Or, on a vu ci-dessus, n^{os}. VIII & IX, que cette résonnance ne fut point inconnue aux Anciens; & il m'est démontré qu'ils en ont tiré une basse fondamentale plus naturelle, plus complète, plus régulière que celle de Rameau.

IV. « Aussi leur harmonie se réduisoit-elle, selon toute apparence, à l'*octave*, à la *quinte* & à la *quarte*, puisqu'ils ont toujours traité les *tierces* & les *sixtes* de dissonnances. »

1°. Une harmonie qui n'emploie que ces trois consonnances, n'est pas susceptible d'une grande variété; mais enfin, elle peut donner des parties stationnaires, des ascendantes, des descendantes & des mixtes; & conséquemment des parties *concertantes*.

2°. Les tierces, & conséquemment les sixtes, étoient réputées dissonnantes dans la musique *grecque*. Donc elles ne pouvoient entrer dans l'harmonie: la conséquence n'est pas juste. Les secondes, les quintes superflues, &c., sont des dissonnances: sont-elles exclues de l'harmonie moderne?

3°. Ptolémée & les Pythagoriciens s'accordoient, avec toutes les autres sectes de la musique *grecque*, à rejeter les tierces du nombre des consonnances. (Voyez *Ptolém.*, liv. I, ch. VI & VII.) Mais dans la pratique, les tierces de Ptolémée & des Pythagoriciens n'étoient pas plus dissonnantes que les nôtres, puisque leurs tierces majeures étoient dans le rapport de 4 à 5, & conséquemment leurs tierces mineures dans celui de 5 à 6. (Voyez *ibidem*, ces Rapports, dans la table qui est à la fin du ch. XVI.)

V. « Si les Anciens ont avancé avec quelqu'assurance dans les voies de la mélodie, c'est qu'ils étoient secrètement guidés par la nature. »

Et par qui donc le sont les mélodistes modernes? par l'harmonie? Quelques-uns d'eux s'en sont vantés: mais *credat Judæus Apella: non ego*. Il en est de la mélodie comme du jeu d'un instrument à touches mobiles, tel que le violon, la viole, le violoncelle, &c. Jouer juste de ces instrumens, c'est en diviser les cordes en rapports harmoniques; mais il n'est pas nécessaire de connoître ces rapports pour atteindre à cette justesse: c'est la pratique qui la donne; c'est la nature qui donne le chant.

La mélodie est un produit de l'harmonie: sans doute, comme l'harmonie est un produit de la basse fondamentale. Mais il est plus difficile de composer du chant sans le secours de l'harmonie, qu'il ne l'étoit avant Rameau, qu'il ne l'est encore aujourd'hui, de faire de l'harmonie sans le secours de la basse fondamentale.

VI. « Pythagore, selon le rapport unanime, après avoir tiré la quinte & la quarte de la division de l'octave, trouva le *ton*, &c., & du tout forma le *tétracorde* dont l'addition à lui-même donne le systême complet. »

Il ne faut pas espérer de pouvoir jamais nous former une juste idée ni des principes, ni de l'état de la musique ancienne, tant que nous ne distinguerons pas le systême de Pythagore d'avec les corrections que ce philosophe fit au systême *grec*. Après avoir changé le systême de l'ancienne lyre en octacorde; après avoir montré aux *Grecs* sur le monocorde, les véritables rapports de l'octave, de la quinte & de la quarte; après leur avoir prouvé que les rapports, appliqués aux cordes fixes du systême disjoint, étoient entr'eux comme 6, 8, 9, 12; Pythagore leur fit observer que le *ton* de la disjonction, c'est-à-dire, l'intervalle du *la* au *si*, dans l'accord *mi la si mi*, (6 8 9 12) étoit la différence de la quarte *mi la* à la quinte *mi si*, & que ce *ton* étoit dans le rapport de huit à neuf. (Voyez *Nichomaque*, pag. 13-14-15)..... Donc, dans le systême de Pythagore, tous les tons étoient de 8 à 9; donc le demi-ton de son tétracorde diatonique étoit de 243 à 256; donc Pythagore accordoit tout son systême par quartes, par quintes & par octaves; donc, &c., voilà les conséquences que Platon tira du récit des Pythagoriciens, ou qu'il trouva peut-être toutes déduites dans le *Traité du*

Pythagoricien Philoloüs, qu'il acheta si cher en Sicile. (Voyez Diog. Laërce, *Vie de Philol.*) Voila l'origine de ce systême, dont Platon affecta de chercher le principe & les rapports dans le mécanisme général de l'Univers. (Voyez son *Timée*; voyez aussi Plut., *de la Création de l'ame.*)

Mais ce systême *diatonique syntonique*, dont tous les tons sont majeurs, & qui conséquemment peut s'accorder par quartes, quintes & octaves, comment le concilier avec le second quaternaire de Pythagore, 1, 3, 5, 7? car les termes 5 & 7 ne peuvent être accordés avec 1 & 3, ni par quartes, ni par quintes, ni par octaves. Platon sentit toute la force de cette objection; &, convaincu qu'il lui seroit plus facile de réformer Pythagore que de l'interpréter, il substitua le quaternaire 1, 3, 9, 27, au quaternaire 1, 3, 5, 7. « Le quaternaire qui est tant célébré par les Pythagoriciens est de trente-six, lequel a cela d'admirable, qu'il est composé des quatre premiers pairs (2, 4, 6, 8), & des quatre premiers non-pairs (1, 3, 5, 7), & se fait par la quatrième couple ou conjugaison des nombres mis ensemble de rang..... *Ici se trouve une lacune dans le texte, mais un peu plus haut, après une autre lacune*,..... la première copulation est d'un & de deux, la seconde de trois & de quatre, la troisième de cinq & de six, la quatrième de sept & de huit, laquelle, assemblée avec les premières, faict le nombre carré de trente-six. Mais le quaternaire des nombres que Platon a posez à une plus parfaicte génération, étant les pairs multipliés par les intervalles pairs, & les non-pairs par intervalles non pairs; car elle contient, premiérement, l'unité, comme la souche première des nombres tant pairs que non-pairs, & au-dessous d'elle, le deux & le trois, qui sont les premiers nombres plats; & puis quatre & neuf les premiers quarrez; & puis huit & vingt-sept les premiers cubiques, l'unité étant mise hors de compte. » Plutarque, *de la Création de l'ame.*

Plutarque est, sans contredit, l'un des plus judicieux écrivains de l'antiquité; mais ici le Platonicien Plutarque jure un peu *in verba magistri*. Quel est l'unique objet des quaternaires de Platon? De représenter les quatre cordes fixes, *re la mi si* du grand systême *grec*, accordées par douzièmes, 1, 3, 9, 27, & rapprochées par octaves, 1, 2, 4, 8: en voilà toute l'utilité & tout le mystère. Or, ce quaternaire est évidemment insuffisant dans le systême de Lamproclès, dont le *fa* ※ est une des cordes fixes. Quant aux tétracordes, Platon, pour en déterminer les rapports, est forcé de recourir à la proportion arithmétique & à l'harmonique (voyez *Plut.*, *ibid.* §. XV, & *de la Musique*), & cela pour en obtenir un seul genre & une seule couleur. Au lieu que, de la seule progression arithmétique naturelle, 1, 2, 3, 4, 5, &c., poussée seulement jusqu'au huitième terme, Pythagore déduit clairement le principe, l'harmonie, l'accord, les genres & les rapports du tétracorde, & par conséquent de tous les systêmes de la musique ancienne. Je demande au judicieux Plutarque, de quel côté est la plus parfaite génération.

VII. « On pourroit dire aussi que Pythagore a tiré son systême de la progression triple: l'un n'est pas plus certain que l'autre. »

Pas plus certain; car ni l'une ni l'autre de ces suppositions ne s'accorde avec le quaternaire 1, 3, 5, 7. D'ailleurs, n'oublions pas que « Pythagoras ne faisoit point estime du trois. » Plut., *des Opinions des Philos.*, liv. I, §. VI.

VIII. « Quoiqu'Aristoxène eût trouvé le tempérament dans la proportion géométrique, il fut néanmoins blâmé de tous ses contemporains, parce qu'effectivement il ne l'avoit pas su fonder. »

Jamais Aristoxène ne pensa au tempérament, qui n'a point lieu dans la musique vocale (voyez *Tempérament*), & qui étoit absolument inutile dans la musique *grecque*, puisque toutes les tierces y étoient réputées dissonnantes. (Voyez *Aristox.*, pag. 20.) Aristoxène, qui rejetoit de la théorie musicale tout espèce de calcul (voyez *ibid.* pag. 32), s'étoit, il est vrai, imaginé (pag. 21) que le genre diatonique faisoit usage de moitiés de ton, le chromatique de tiers de ton, & l'enharmonique de quarts de ton. Mais sur les représentations des Pythagoriciens, ou peut-être de ceux de ses disciples, qui étoient plus familiers que lui avec le calcul, il prétend, pag 46, que c'étoit sans fondement qu'on lui faisoit partager un ton en deux, en trois & en quatre parties égales. « Sans doute, dit il, ceux qui m'attribuent cette absurdité ne mettent point de différence entre ces expressions: moduler un ton divisé en trois parties, & prendre le tiers d'un ton. » Restriction qui signifie, je crois, que les parties de ton que moduloit Aristoxène n'en étoient ni la juste moitié, ni le juste tiers, ni le juste quart. On ne peut donc le regarder comme l'auteur de cette division de l'octave en douze demi-tons égaux, que lui attribue Rameau, & qu'il vouloit qu'on substituât au tempérament moderne.

IX. « Le but de tous les auteurs en musique, tant anciens que modernes, a été d'abord de trouver les rapports d'une succession diatonique, telle que l'oreille la suggère dans cet ordre de sons, *ut re mi fa*, &c., sans se mettre en peine si cet ordre étoit effectivement le premier de tous. »

Il faut excepter Pythagore du nombre de ces auteurs. Quoiqu'il eût proposé aux *Grecs* le systême disjoint, quoiqu'il leur en eût indiqué les rapports, il ne s'ensuit pas de là qu'il le regardât comme une formule indépendante de tout autre ordre de sons. Il savoit que ce systême se résout, comme celui de l'ancienne lyre, en deux tétracordes semblables; & il savoit que le tétracorde est un produit naturel d'une basse fondamentale plus simple que celle que lui attribue Rameau. (Voyez mon article

Baſſe fondamentale, n°. IV.) Or, la théorie de Pythagore fut celle des Egyptiens (Voyez le *Mémoire ſur la Muſique des Anciens*, p. 146.)

X. « Ignorer d'ailleurs l'harmonie..... ignorer la ſucceſſion fondamentale..... c'eſt bien ignorer la muſique. »

Nous ne ſavons pas, nous ne ſaurons jamais au juſte ce que c'étoit que l'harmonie des *Grecs*; mais il nous reſte aſſez de notions de celle de Pythagore, pour pouvoir aſſurer que la nôtre n'eſt régulière que dans les points où elle lui reſſemble.

XI. « Et d'où ont-ils tiré ces tons & demi-tons, qui forment une pareille ſucceſſion, lorſqu'on ne diſtingue dans la réſonnance du corps ſonore que l'octave, la quinte & la tierce majeure du ſon fondamental ? »

Le limma & l'apotôme dérivent de la progreſſion des quintes (voyez *Limma* & *Apotôme*); mais ces intervalles ne paroiſſent pas avoir été reçus dans la muſique de Pythagore; car la ſuperparticularité (c'eſt-à dire, les rapports de n à $\overline{n+1}$, en ſuppoſant n un nombre entier) eſt, ſuivant Ptolémée, *liv. I, ch.* 15, la première loi des tétracordes dans tous les genres; & cette loi ſe trouve rigoureuſement obſervée dans les formules du Pythagoricien Archytas. (Voy. *ibid. ch.* 16.) Elle l'eſt dans tous les rapports des conſonnances pythagoriques (voyez *Ptolémée, ibid.*, *ch.* 5); elle l'eſt dans les mariages pythagoriques des nombres impairs avec les nombres pairs adjacens (voyez *Plutarque, de la Création de l'ame*, §. XII & XXVII); elle l'eſt enfin dans les rapports pythagoriques des demi-tons de 16 à 17, de 17 à 18; & des quarts de tons de 32 à 33, de 33 à 34, de 34 à 35 & de 35 à 36 (Voyez *Ariſtides*, pag. 114 & 115.) Donc la ſuperparticularité peut être regardée comme une loi, & comme la première loi de la théorie de Pythagore. Et ſur quel fondement eſt-elle aſſiſe ? Sur la réſonnance du corps ſonore, dont tous les harmoniques forment une ſuite de rapports ſuperparticuliers de 1 à 2, de 2 à 3, de 3 à 4, de 4 à 5.... de n à $\overline{n+1}$. C'eſt de la réſonnance du corps ſonore que Pythagore a tiré la baſſe fondamentale du tétracorde & ſon harmonie. Donc c'eſt à la même ſource qu'il a puiſé ſa loi de la ſuperparticularité.

XII. « Si l'on ne diſtingue en effet que cette réſonnance (de l'octave, de la quinte & de la tierce majeure) du ſon fondamental, on ne connoît donc que cela; & par conſéquent on ne pouvoit partir que de là : on ne pouvoit d'abord imaginer de ſucceſſions poſſibles qu'entre ces mêmes conſonnances. »

Mais on y diſtingue encore autre choſe. Il eſt certain, 1°. que les harmoniques du corps ſonore ne ſont pas ſeulement $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$; mais $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{7}$ $\frac{1}{8}$ *Générat. harmon.*, pag. 10. Donc les deux premiers termes de la baſſe fondamentale de Rameau devoient être $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$; 2°. que le genre chromatique commence avec la proportion quintuple, c'eſt-à-dire, avec le mouvement fondamental de tierce majeure, ou de $\frac{1}{4}$ à $\frac{1}{5}$. *Démonſtration du principe de l'harmonie*, pag. 90. Donc la baſſe fondamentale du genre diatonique, ou du tétracorde *ſi ut re mi*, devoit s'arrêter au quatrième terme; donc elle devoit être $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$; 3°. que la trompette donne les ſeize premiers termes de la progreſſion harmonique, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c., *& plus, quand on le peut*, *Générat. harm.*, pag. 61, & que les différens ſons ne ſont autre choſe que ceux que l'air tire des différentes parties aliquotes du corps total, c'eſt-à dire, du corps ſonore, *ibid.*, pag. 19. Donc le ſon *ut* ($\frac{1}{1}$) a pour quinzième harmonique *ſi* $\frac{1}{15}$, qui peut ſe réſoudre ſur la double octave de *ut* $\frac{1}{4}$. Donc le chant *ſi ut*, $\frac{1}{15}$ $\frac{1}{16}$, peut être conſidéré comme le produit de la baſſe fondamentale *ut ut*, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$; donc le tétracorde *ſi ut re mi* pouvoit avoir pour baſſe fondamentale *ut ut ſol ut*, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$. $\frac{1}{4}$, ou par les vibrations 1, 2, 3, 4; 4°. qu'il y a des ſucceſſions qui ne peuvent ſe pratiquer, parce que les harmoniques qui les forment en ſont inappréciables à l'oreille, & dont on éprouve cependant l'effet à la faveur de leur baſſe fondamentale; *Démonſt. du principe de l'Harmonie, Préface*, pag. xvj; que les intervalles que forment ces harmoniques ſous-entendus s'accordent toujours très-parfaitement avec leur baſſe fondamentale, *ibid.*, pag. xvij; & que les Anciens ont fait uſage de ces ſucceſſions ſous-entendues dans l'harmonie moderne, *ibid.* pag. xvj. Donc les Anciens ont pu employer la ſucceſſion *ſi ut*, comme produit de la baſſe fondamentale *ut ut*; donc ils l'ont fait, puiſque le premier quaternaire de Pythagore étoit, par les vibrations, 1, 2, 3, 4; & que les hiſtoriens attribuent à Mercure une lyre accordée ſans diſſonnance, par octave, quinte & quarte. (Voyez au commencement de cet article, le paſſage de Boëce, *liv. I, ch.* 20); donc la baſſe fondamentale du tétracorde devoit être (par les vibrations) 1, 2, 3, 4, & non pas 3, 4, 3, 4.

XIII. « J'ai reconnu que les principes ſur leſquels on avoit prétendu fonder la muſique, ſoit chez les Anciens, ſoit chez les Modernes, naiſſoient au contraire de l'harmonie qui réſulte de la réſonnance d'un corps ſonore. »

Pythagore fit la même obſervation; mais il en tira un meilleur parti que Rameau, parce qu'il donna plus d'extenſion que lui à la ſérie des harmoniques du corps ſonore, qu'il porta juſqu'au trente-ſixième terme.

XIV. « La quinte, reconnue pour la plus parfaite des conſonnances, doit être notre principal objet dans la ſucceſſion : ainſi nous devons examiner, avant toute choſe, quel peut être ſon produit en pareil cas. »

1°. L'ordre des consonnances formées par la série des harmoniques est en procédant du grave à l'aigu, octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c. Donc l'ordre des mouvemens fondamentaux doit être octave, quinte, quarte, &c., tel fut l'ordre de la basse fondamentale de Pythagore.

2°. « Quoiqu'il y ait, dit Rameau, *Génération harmonique*, pag. 33, une différence entre les deux termes d'une octave, leur presqu'égalité les rapproche tellement à l'oreille, qu'elle les confond presque toujours dans l'unisson, surtout dès qu'il s'agit d'apprécier un intervalle qui en excède les bornes; enfin, tout le monde est d'accord sur la presqu'égalité de ces deux sons ou termes de l'octave, & de la réunion de tous les intervalles dans son étendue. » Or, on ne peut pas en dire autant de la quinte : donc elle n'est pas la plus parfaite des consonnances. Voyez d'ailleurs mon article *Basse fond.*, n°. I. Aussi, dans le quaternaire 1, 2, 3, 4, l'octave tient-elle la première place.

3°. L'octave est la plus parfaite des consonnances; mais dans la basse fondamentale, on ne peut la confondre avec l'unisson, puisqu'elle ne porte pas la même harmonie. (Voyez mon article *Basse fondamentale*, n°. I, *neuvième expérience.*) Aussi les Pythagoriciens ne croyoient-ils point à l'identité des octaves, puisqu'ils admettoient la quarte au nombre des consonnances, & qu'ils en rejetoient la onzième. Voyez Ptolémée, *liv. I*, *chap. 5* : aussi Pythagore faisoit-il porter au premier son fondamental de l'octave, l'accord impair 1, 3, 5, 7; & au second, l'accord pair 2, 4, 6, 8.

XV. « Vous voyez l'origine des tétracordes *grecs* dans la succession fondamentale par quinte; & si les *Grecs* n'y ont pas suivi les mêmes rapports, on peut juger à présent de quel côté vient l'erreur. »

1°. Le musicien philosophe Rameau est le premier qui ait osé porter le flambeau de l'analyse dans cet immense chaos de règles qu'une aveugle expérience avoit dictées aux harmonistes modernes pour y chercher le principe de toutes ces lois musicales; & sa première découverte est la BASSE FONDAMENTALE, source commune du chant & de l'harmonie : & le premier résultat de ce principe général, c'est l'antique TÉTRACORDE, élément commun du systême mélodique des *Grecs* & du nôtre. Quel heureux, quel glorieux succès! Ah! si Rameau, formant sa basse fondamentale sur la série naturelle des premiers harmoniques, ou sur le premier quaternaire de Pythagore, n'y eût pas oublié le mouvement d'octave! il nous eût rendu l'harmonie des Anciens; il eût été le père de l'harmonie moderne; il eût doublé la gloire qu'il s'est acquise par ses compositions musicales; il n'eût enfin partagé, ni avec de vains commentateurs, ni avec de jaloux critiques, l'honneur d'une si admirable découverte : *Nec in hâc despectus parte jaceret.*

2°. Quoi qu'il en soit, laissons maintenant les faux Pythagoriciens chercher les rapports du tétracorde dans le systême planétaire; laissons Platon les chercher dans le mécanisme général de l'Univers, & écoutons la nature qui nous les dicte clairement par l'organe des corps sonores. La basse fondamentale *sol*$_{3}$, *ut*$_{4}$, *sol*$_{3}$, *ut*$_{4}$, nous fait entendre un chant *si*^{15}, *ut*^{16}, *re*^{18}, *mi*^{20}, formé comme le tétracorde *grec*, d'un demi-ton, d'un ton & d'un ton. La basse fondamentale *ut*$_{1}$, *ut*$_{2}$, *sol*$_{3}$, *ut*$_{4}$, nous donne le même chant, les mêmes rapports. Donc les rapports du tétracorde *grec* sont, comme ceux du diatonique intense de Ptolémée, 15, 16, 18, 20. Voyez ces rapports dans Ptolémée.

XVI. « Il est étonnant que les Anciens aient ainsi découvert l'une des premières conséquences du principe, sans s'être apperçus de ce principe; sans l'avoir même suivi dans les rapports qu'ils assignent aux intervalles de leurs tétracordes. »

Terminons cet article par un coup d'œil sur la succession des différens systêmes de musique des Anciens; il suffira pour nous convaincre qu'ils ont connu ce principe, & qu'ils en ont fait une application plus juste & plus étendue que les Modernes.

XVII. « On doit juger, dit Rousseau, art. *Systême*, de l'état & des progrès de l'ancien *systême* par ceux des instrumens destinés à l'exécution; car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le *systême*. Or, les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le systême renfermoit de sons; & c'est ainsi que dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du systême. »

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien systême par ceux des instrumens destinés à l'exécution. Ce principe, vrai dans sa généralité, souffre néanmoins quelques exceptions assez considérables.

Car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, &c. Les Anciens avoient des instrumens à deux cordes : avoient-ils aussi une mélodie à deux sons? Ils avoient des instrumens dont l'accord n'étoit formé que d'intervalles consonnans, comme *si si*, *fa si♭*, octave, quinte et quarte; comme *ut fa si♭*, quarte & quarte; comme, &c. Etoient-ce là des chants propres à la musique vocale?

Les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide. Il faut en excepter au moins le *monocorde* & le *simicion*. (Voyez *Monocorde.*)

Le *simicion* étoit monté à trente-cinq cordes. Voyez *Jul. Poll. liv. IV*, *chap.* 9. Il représentoit donc le

grand clavier chromatique des *Grecs*, lorsque leur systême n'avoit encore que treize modes, cinq tétracordes, & point de prosslambanomène; car de l'hypate des hypates à la nète du tétracorde hyperboléon, il y avoit deux octaves moins un ton. Donc les treize modes du temps d'Aristoxène étant placés à un demi-ton l'un de l'autre, formoient un clavier chromatique de trois octaves moins un ton, c'est-à-dire, de trente quatre demi-tons, ou de trente-cinq cordes chromatiques. Or, il est évident que, pour exécuter sur le simicion, dans le genre enharmonique & dans les différentes couleurs des autres genres, il falloit qu'il y eût à cet instrument une mécanique à peu près semblable à celle de nos harpes, au moyen de laquelle on pût, par un seul registre, ou une seule pédale, monter toutes les cordes moyennes à l'accord d'un genre quelconque; ou qu'il y eût une graduation fixe, comme dans nos guitarres, mandores, &c., au moyen de laquelle on pût faire accidentellement chaque intervalle chromatique ou enharmonique par un doigté particulier.

D'ailleurs, l'usage habituel du monocorde, dont les *Grecs* ne pouvoient se passer pour accorder leurs instrumens, l'usage de ce monocorde divisé par des chevalets mobiles (voyez *Ptolémée*, *liv. II*, *chap.* 12), n'a-t-il pas dû naturellement donner aux *Grecs* l'idée de tirer différens sons d'une même corde par des chevalets fixes, comme dans nos guitarres?

Enfin, il n'est point fait mention, chez les Anciens, d'instrumens accordés par quarts de ton. Il falloit donc que les Anciens eussent trouvé le moyen de changer à volonté l'accord total de leurs cordes mobiles, ou l'accord particulier de chacune d'elles. On ne peut donc pas supposer qu'ils touchoient toutes leurs cordes à vide. (Voyez cependant les *Entretiens sur la musique des Grecs*, *ubi suprà*. Voyez aussi *Ptolémée*, *liv. II*, *ch.* 16.)

Passons maintenant à l'examen des principaux systêmes de musique des Anciens, & des instrumens qui les représentoient.

1°. Je ne m'arrêterai point au *monocorde*, que les Anciens appeloient encore *Phandure* & *Canon* (voyez *Nichomaque*, pag 8.) Les théoriciens s'en servoient pour y chercher les rapports des intervalles; les accordeurs d'instrumens ne pouvoient s'en passer que dans les genres ou les couleurs qui pouvoient s'accorder par quartes & par quintes; mais le monocorde ne paroît pas avoir été chez les Anciens un instrument de pratique.

2°. Les plus simples de tous les instrumens destinés, chez les Anciens, à l'exécution, sont le *dicorde*, dont St. Clément Alex. *Strom. liv. I*, attribue l'invention aux Assyriens, & la *pectis* à deux cordes, dont parle Sopater dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183. Or, qu'on demande à quelque musicien que ce soit, quel peut avoir été l'usage d'un instrument à deux cordes touchées à vide? il vous répondra qu'un instrument de cette espèce ne peut faire que l'office de deux timbales, sous un chant qui reste constamment dans un seul & même mode. Or, deux timbales s'accordent à la quarte l'une de l'autre: elles représentent donc la basse fondamentale par quarte du chant qu'elles accompagnent. Quelle étoit la formule de chant, la gamme, le systême mélodique des Anciens avant Terpandre? Le tétracorde, seul ou conjoint. (Voyez le *Mémoire de M. L. Roussier*, p. 108.) Une seule quarte pourroit-elle faire la basse du systême conjoint? Non, car puisque *si ut re mi* est le produit de la basse fondamentale *sol ut*, *sol ut*, qui est en *ut*, *mi fa sol la* doit être celui de la basse fondamentale, *ut fa ut fa*, qui est en *fa*; & *la si♭ ut re*, celui de *fa si♭ fa si♭*, qui est en *si♭*. Donc une seule quarte ne peut représenter que la basse fondamentale d'un seul tétracorde; donc, lors de l'invention du *dicorde*, le systême mélodique des Anciens n'étoit encore composé que d'un seul tétracorde; donc la *lyre de Mercure* fut un simple tétracorde diatonique. Or, l'heptacorde répondoit aux notes modernes *mi fa sol la si♭ ut re*. (Voyez ci-dessus, n°. XXI.) Il étoit donc composé de deux tétracordes, l'un en *fa*, l'autre en *si♭*. Or, *si♭* étant la génération de *fa*, nous devons, dans l'ordre des temps, placer naturellement le tétracorde en *si♭* avant le tétracorde en *fa*. Il est donc vraisemblable que l'accord de la lyre diatonique de Mercure fut *la si♭ ut re*; & l'un de ses accompagnemens, *fa si♭ fa si♭*. Donc vraisemblablement *fa si♭* fut l'accord de la *pectis* & du *dicorde*.

3°. Quelques auteurs ne donnent à la lyre de Mercure que quatre cordes (voyez le *Mémoire de M. L. Roussier*, p. 108; voyez aussi les monumens rapportés dans le *Dialogue sur la musique des Grecs*); & les uns accordent diatoniquement cette lyre, les autres symphoniquement. (Voyez le Mém. déjà cité, *ibid.*) Il n'y a point là de contradiction; car nommant *la si♭ ut re* les cordes de la lyre diatonique de Mercure, il ne s'agit que de trouver une lyre à quatre cordes, qui puisse lui servir d'accompagnement; nous allons prendre pour cela, dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183, *la grande scyndapse à quatre cordes, semblable à une lyre*, & nous aurons bien réellement deux lyres à quatre cordes, une grande & une petite; une lyre de chant & une lyre d'accompagnement; une lyre & une *basse de lyre*. L'accord de cette basse, nous le trouvons dans Boëce, qui donne à Mercure une lyre dont l'accord est octave, quinte & quarte, & point de dissonnance; *Nil vero in eis esset inconsonum.* (Voyez le passage entier dans mes observations sur le Mém. de M. L. R. art. *Grecs*, n°. I.) Boëce, ignorant l'harmonie; Boëce, vivant plus de 2000 ans après Mercure, plus de 900 ans après Pythagore; Boëce, voyant dans la basse de l'octacorde, *ut fa sol ut*, ces mêmes consonnances d'octave, de quinte & de quarte, que la

la tradition attribuoit à la lyre de Mercure; Boëce a bien pu confondre & a réellement confondu l'accompagnement du systême diatonique de Pythagore avec l'accompagnement du systême diatonique de Mercure, la basse de Pythagore avec celle de Mercure; mais la tradition que nous a conservée Boëce nous suffit pour le redresser. *Octave, quinte & quarte, & point de dissonnance*, voilà la tradition. Donc *ut fa sol ut* n'est pas l'accord en question; car *fa sol* est une dissonnance, dans les principes mêmes de Boëce. (Voyez mes observations sur ce passage, *loc. cit.*) Il n'y a d'ailleurs plus à douter, d'après l'existence du *dicorde*, que le tétracorde n'ait été le systeme diatonique de Mercure. Or, *ut fa sol ut* ne peut être la basse du tétracorde : donc *ut fa sol ut* n'est pas la basse de Mercure.

Mais enfin la basse de Mercure doit satisfaire à ces trois données, doit réunir ces trois caractères : 1°. être formée d'octave, de quinte & de quarte; 2°. ne renfermer aucune dissonnance; 3°. faire l'accompagnement du chant *la si♭ ut re*. Or, l'accord *si♭ si♭ fa si♭* remplit ces trois conditions; car *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4, est non-seulement l'ordre le plus naturel & le plus consonnant qu'on puisse donner aux intervalles d'octave, de quinte & de quarte, mais il forme l'accord le plus consonnant que puissent produire trois intervalles quelconques réunis. (Voyez mes art. *Basse fond.* & *Cornet.*) *Ut ut sol ut* est en outre la basse fondamentale la plus naturelle du chant *si ut re mi*. (Voyez mon art. *Basse fond.* n°. IV.) Or, la basse *si♭ si♭ fa si♭* est au chant *la si♭ ut re*, comme *ut ut sol ut* est à *si ut re mi*. Donc *si♭ si♭ fa si♭* satisfait aux conditions du probleme. A ces convenances ajoutez encore que l'accord *si♭ si♭ fa si♭*, 1, 2, 3, 4, représente le premier quaternaire de Pythagore. (Voyez *Théon*, pag. 146.) Donc *si♭ si♭ fa si♭* représente l'accord de la lyre symphonique de Mercure.

4°. Au simple tétracorde dut naturellement succéder le systême conjoint, *mi fa sol la si♭ ut re*, qui fut l'accord de l'instrument que les *Grecs* postérieurs à Pythagore nommèrent *l'ancienne lyre*, par opposition à la lyre octacorde, mais qu'à Sparte on nommoit *cythare*. Or, puisque la quarte *fa si♭* est la basse fondamentale du tétracorde *la si♭ ut re*, il est évident que les quartes conjointes, *ut fa si♭*, forment la basse des tétracordes conjoints, *mi fa sol la si♭ ut re*; & cet accord, *ut fa si♭*, nous le ferons porter au *barbiton* à trois cordes dont fait mention Anaxilas dans Athénée, *liv. IV*, *p.* 183. Et voilà cette lyre à trois cordes dont parle M. L. R., p. 139. (Voyez aussi la même lyre dans le *Dialogue sur la musique des Anciens*, *ubi suprà*.)

5°. La dernière combinaison des tétracordes fut celle de Pythagore, qui donna le systême disjoint, *mi fa sol la si ut re mi* (voyez *Nichom.* pag. 13, &c.), dont la basse fut *ut fa sol ut*, 6, 8, 9, 12, car puisque *fa si♭* est une des basses du tétracorde *la si♭ ut re*, donc les quartes disjointes *ut fa*, *sol ut*, doivent être la basse des tétracordes disjoints *mi fa sol la*, *si ut re mi*. L'accord *si♭ si♭ fa si♭* de la synaphe fut donc changé du temps de Pythagore en celui de *ut fa sol ut*, dans lequel on trouve les mêmes consonnances d'octave, de quinte & de quarte, que dans l'ancien accord *si♭ si♭ fa si♭*. Or, même instrument, même consonnance; voilà la source de l'erreur que je viens de relever dans Boëce.

6°. Le systême de Terpandre, *mi fa sol la ut re mi*, ne présente aucune difficulté, ni pour le classer, ni pour l'accompagner. En retranchant le *si♭* de l'ancienne lyre, & y ajoutant un *mi* à l'aigu, pour le renfermer dans la consonnance du diapason, sans en augmenter le nombre des cordes, on obtient un chant susceptible des trois accompagnemens dont nous venons de parler; car si l'on suppose que les notes *ut re mi* font partie du tétracorde *si ut re mi*, le systême de Terpandre pourra s'accompagner de la basse de l'octacorde *mi fa sol la si ut re mi* : si on les suppose appartenir au tétracorde *ut re mi fa*, tout le systême de Terpandre sera en *fa*, & pourra s'accompagner, ou de la basse *fa fa ut fa*, 1, 2, 3, 4, ou de la basse *ut fa ut fa*, 3, 4, 3, 4. Si enfin l'on fait dériver les notes *la ut re* du tétracorde *la si♭ ut re*, l'accompagnement du systême de Terpandre sera le même que celui du systême conjoint *mi fa sol la si♭ ut re*.

Tels sont probablement les avantages que Terpandre se flatta auprès des prêtres égyptiens d'avoir procuré au systême *grec*. (Voyez *Nichomaque*, pag. 29.) Mais nous n'avons rien de certain à cet égard. Rien ne nous oblige même à chercher une basse au systême de Terpandre, parce que rien ne nous fait juger que ce musicien eût les connoissances d'harmonie que nous sommes fondés à attribuer à Mercure & à Pythagore.

7°. J'en dis autant du systême d'Ion, *ut re mi fa sol la si ut re mi*, que ce musicien partageoit en trois octaves, *ut re mi fa sol la si ut*; *re mi fa sol la si ut re*; & *mi fa sol la si ut re mi*. (Voyez *Euclide*, pag 19.) Dès-lors il abandonnoit la partition du systême *grec* par tétracordes. Il n'étoit donc pas de la secte de Pythagore. Rien ne nous prouve donc qu'il ait eu connoissance de l'harmonie ni de la basse fondamentale.

Quant à Mercure, à Apollon, que je regarde comme auteurs de la *cythare lacedémonienne*, & à Pythagore, on ne peut leur refuser la connoissance & l'usage d'une basse fondamentale plus complète que celle de Rameau, puisqu'ils faisoient usage du mouvement fondamental d'octave inconnu à l'harmoniste moderne. Leur harmonie étoit aussi plus complète, plus régulière, plus douce que celle de Rameau. *Modestè ergo de tantis viris pronuntiandum est*, &c.

XVIII. 1°. « Rameau, dans son *Code de Musique*, pag. 192, nous a fait connoître un systême chinois qui répond, selon lui, aux notes naturelles *sol la ut re mi*, ou *ut re mi sol la.* » *Ibid.* pag. 226.

2°. « Selon ce que rapporte Rameau à la p. 191 de son *Code de Musique*, on voit les termes 3, 27, 243, employés par les Chinois; & ces termes former avec 2187, 19683 & 177147, une autre sorte de systême composé de cinq tons consécutifs; *ordre des plus vicieux qu'on puisse imaginer*, dit en cet endroit Rameau avec raison, & cette raison prouve en particulier que la progression triple, dont les Chinois font un usage si gauche, n'est pas de leur invention. » *Mémoire de M. L. Roussier*, p. 14 & 33.

3°. « La formation des douze *Lu* par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date des premiers siecles de la monarchie chinoise..... En commençant l'échelle entière de leur systême par le degré le plus bas, elle dit..... *si ut re mi fa sol la si ut re mi fa sol la.* » Article *Chinois*, p. 261.

Je me garderai bien de garantir ces trois gammes; je vais seulement essayer d'en assigner hypothétiquement l'origine.

1°. Les Egyptiens avoient, comme on vient de le voir, n°. XVII, deux systèmes parallèles, l'un pour l'harmonie, l'autre pour le chant; 1, 2, 3, 4, ou 3, 4, 3, 4, & 15, 16, 18, 20; c'est ce que les *Grecs* eussent appelé le systême *symphonique* & le systême *mélodique*; & le systême symphonique représente les quatre premiers harmoniques du corps sonore.

Je suppose, 1°. que les Chinois, pour ne pas imiter servilement les Egyptiens, prirent pour leur gamme les cinq harmoniques suivans, qui tiennent le milieu entre le genre symphonique & le genre mélodique, ou diatonique. Ces cinq harmoniques *mi sol la ut re* (voyez mon article *Basse fond.*,
5 6 7 8 9
n°. IV) donnent précisément la première gamme chinoise.

Je suppose, 2°. que les Chinois, las d'un accord par tierces qui exigeoit toujours deux instrumens, l'instrument d'exécution & le monocorde, se déterminèrent dans la suite à accorder leur pentacorde par quintes, *ut sol re la mi*, ce qui donna les rapports
1 3 9 27 87
mi sol la ut re.
81 96 108 132, 144

2°. Je suppose, 3°. que lorsqu'ils voulurent exécuter cette gamme en différens modes, ils sentirent la nécessité de continuer la suite des quintes, depuis *mi*; *ut sol re la mi si fa # ut # sol # re # la # mi #*; & que les théoriciens chinois auront remarqué que continuer la suite des quintes, ou prendre cinq tons au-dessus du *sol*, & cinq au-dessus du *re*, c'est absolument le même résultat: car cinq tons au-dessus du *sol* donnent *sol la si ut # re # mi #*, & cinq tons au-dessus du *re*, donnent *re mi fa # sol # la # si #* De là on aura conclu que les Chinois font usage de la progression *triple-triple* ou *noncuple*, qui leur donne une gamme de cinq tons. Mais quelque chinois que soient les Chinois, il n'est pas possible qu'ils fassent usage d'une échelle si baroque. D'ailleurs, l'instrument dont parle Rameau, & les airs chinois qui se trouvent dans le troisième volume de l'*Histoire de la Chine* de Duhalde, prouvent que les Chinois font usage d'un pentacorde qui n'est pas diatonique, mais qui n'en est pas moins naturel, puisqu'il est tiré de la série des harmoniques du corps sonore, 5, 6, 7, 8, 9.

J'observerai, en passant, que l'air chinois qui se trouve dans Rousseau, pl. N de l'édition in-4°., a deux défauts considérables: 1°. la troisième mesure porte *la fa fa re*, il faut lire comme dans l'ancienne Encyclopédie in-4°., *la sol mi re*; car la gamme ou le pentacorde chinois ne comporte point de *fa*. 2°. Cet air est transposé en *sol*, & cependant il n'y a point de dièse à la clef; il faut dans cette nouvelle édition le retransposer en *ut*, car la gamme chinoise est, au naturel, *mi sol la ut re mi*; & en *sol*, *si re mi sol la si*.

3°. Je suppose enfin que dans la suite des temps, quelque philosophe *grec*, Pythagore, par exemple, aura fait sentir aux Chinois la supériorité du systême *grec* sur le leur; qu'il leur aura révélé le mystère du quaternaire harmonique; de sorte que leurs théoriciens n'auront pas manqué de faire de beaux commentaires sur les propriétés de cette basse fondamentale; mais que les Chinois aient adopté ou non le systême *grec* dans toute son étendue, il est clair, il est indubitable que le systême des Chinois est postérieur à celui des Egyptiens, puisqu'il n'est formé que de termes qui suivent immédiatement le quaternaire égyptien; car notez que le chant ou tétracorde *si ut re mi* est nécessairement dérivé de la basse fondamentale 1, 2, 3, 4, *ut ut sol ut*, & non pas de la série des harmoniques du corps sonore. L'existence de ce tétracorde suppose donc nécessairement l'existence & l'usage de la basse fondamentale. Mais il n'en est pas de même du pentacorde chinois, *mi sol la ut re*, qui suppose bien la
5 6 7 8 9
préexistence, mais non pas l'usage des termes *ut ut*
7 2
sol ut, puisque le pentacorde est lui-même com-
3 4
posé de tierces consonnantes qui peuvent servir d'accompagnement sous un chant diatonique.

(*M. l'abbé Feytou.*)

Dans ces dernières *observations*, M. l'abbé Feytou a cité, n°. I, le commencement de l'Entretien d'Anacharsis avec Philotime sur la musique, tiré du *Voyage d'Anacharsis* de l'abbé Barthelemy, vol. III, pag. 97. On ne peut mieux faire connoître le carac-

tère & les effets de cette ancienne musique des *Grecs*, qu'en plaçant ici la suite de cet Entretien.

« J'ai entendu plus d'une fois ces plaintes, dis-je à Philotime; je les ai vu plus souvent traiter de chimériques. Les uns gémissent sur la corruption de la musique, les autres se félicitent de sa perfection. Vous avez encore des partisans de l'ancienne; vous en avez un plus grand nombre de la nouvelle. Autrefois les législateurs regardoient la musique comme une partie essentielle de l'éducation : les philosophes ne la regardent presque plus aujourd'hui que comme un amusement honnête. Comment se fait-il qu'un art qui a tant de pouvoir sur nos ames, devienne moins utile en devenant plus agréable?..... Vous le comprendrez peut-être, répondit-il, si vous comparez l'ancienne musique avec celle qui s'est introduite de nos jours. Simple dans son origine, plus riche & plus variée dans la suite, elle anima successivement les vers d'Hésiode, d'Homère, d'Archiloque, de Terpandre, de Simonide & de Pindare. Inséparable de la poésie, elle en empruntoit les charmes, ou plutôt elle lui prêtoit les siens, car toute son ambition étoit d'embellir sa compagne.

» Il n'y a qu'une expression pour rendre dans toute sa force une image ou un sentiment : elle excite en nous des émotions d'autant plus vives, qu'elle fait seule retentir dans nos cœurs la voix de la nature. D'où vient que les malheureux trouvent avec tant de facilité le secret d'attendrir & de déchirer nos ames? C'est que leurs accens & leurs cris sont le mot propre de la douleur. Dans la musique vocale, l'expression unique est l'espèce d'intonation qui convient à chaque parole, à chaque vers. Or, les anciens poètes, qui étoient tout à la fois musiciens, philosophes, législateurs, obligés de distribuer eux-mêmes dans leurs vers l'espèce de chant dont ces vers étoient susceptibles, ne perdirent jamais de vue ce principe. Les paroles, la mélodie, le rhythme, ces trois puissans agens dont la musique se sert pour imiter, confiés à la même main, dirigeoient leurs efforts de manière que tout concouroit également à l'unité de l'expression.

» Ils connurent de bonne heure les genres diatonique, chromatique, enharmonique; & après avoir démêlé leur caractère, ils assignèrent à chaque genre l'espèce de poésie qui lui étoit la mieux assortie. Ils employèrent nos trois principaux modes, & les appliquèrent par préférence aux trois espèces de sujets qu'ils étoient presque toujours obligés de traiter. Il falloit animer au combat une nation guerrière, ou l'entretenir de ses exploits : l'harmonie dorienne prêtoit sa force & sa majesté. Il falloit, pour l'instruire dans la science du malheur, mettre sous ses yeux de grands exemples d'infortune; les élégies, les complaintes empruntèrent les tons perçans & pathétiques de l'harmonie lydienne. Il falloit enfin la remplir de respect & de reconnoissance envers les dieux; la phrygienne fut destinée aux cantiques sacrés.

» La plupart de ces cantiques, appelés *nomes*, c'est-à-dire, lois ou modèles, étoient divisés en plusieurs parties, & renfermoient une action. Comme on devoit y reconnoître le caractère immuable de la divinité particulière qui en recevoit l'hommage, on leur avoit prescrit des règles dont on ne s'écartoit presque jamais. Le chant, rigoureusement asservi aux paroles, étoit soutenu par l'espèce d'instrument qui leur convenoit le mieux. Cet instrum ne faisoit entendre le même son que la voix; & lorsque la danse accompagnoit le chant, elle peignoit fidèlement aux yeux le sentiment ou l'image qu'il transmettoit à l'oreille.

» La lyre n'avoit qu'un petit nombre de sons, & le chant que très-peu de variétés. La simplicité des moyens employés par la musique assuroit le triomphe de la poésie; & la poésie, plus philosophique & plus instructive que l'histoire, parce qu'elle choisit de plus beaux modèles, traçoit de grands caractères & donnoit de grandes leçons de courage, de prudence & d'honneur. Philotime s'interrompit en cet endroit, pour me faire entendre quelques morceaux de cette ancienne musique, & surtout des airs d'un poète nommé Olympe, qui vivoit il y a environ neuf siècles. Ils ne roulent que sur un petit nombre de cordes, ajouta-t-il, & cependant ils font, en quelque façon, le désespoir de nos compositeurs modernes.

» L'art fit des progrès; la lyre s'enrichit de cordes. Mais pendant long-temps les poètes, ou rejetèrent ces nouveautés, ou n'en usèrent que sobrement, toujours attachés à leurs anciens principes, & surtout extrêmement attentifs à ne pas s'écarter de la décence & de la dignité qui caractérisoient la musique.

» De ces deux qualités si essentielles aux beaux arts, quand ils ne bornent pas leurs effets aux plaisirs des sens, la première tient à l'ordre, la seconde à la beauté. C'est la décence, ou convenance, qui établit une juste proportion entre le style & le sujet qu'on traite; qui fait que chaque objet, chaque idée, chaque passion a sa couleur, son ton, son mouvement; qui en conséquence rejette comme des défauts les beautés déplacées, & ne permet jamais que des ornemens distribués au hasard nuisent à l'intérêt principal. Comme la dignité tient à l'élévation des idées & des sentimens, le poète qui en porte l'empreinte dans son ame ne s'abandonne pas à des imitations serviles; ses conceptions sont hautes, & son langage est celui d'un médiateur qui doit parler aux dieux & instruire les hommes.

» Telle étoit la double fonction dont les premiers poètes furent si jaloux de s'acquitter. Leurs hymnes inspiroient la piété; leurs poèmes, le desir de la gloire; leurs élégies, la fermeté dans les revers. Des chants faciles, nobles, expressifs, fixoient aisément dans la mémoire les exemples avec les préceptes; & la jeunesse, accoutumée de bonne heure à répéter

ces chants, y puisoit avec plaisir l'amour du devoir & l'idée de la vraie beauté.

» Il me semble, dis-je alors à Philotime, qu'une musique si sévère n'étoit guère propre à exciter les passions. Vous pensez donc, reprit-il en souriant, que les passions des *Grecs* n'étoient pas assez actives? La nation étoit fière & sensible; en lui donnant de trop fortes émotions, on risquoit de pousser trop loin ses vices & ses vertus. Ce fut aussi une vue profonde dans ses législateurs, d'avoir fait servir la musique à modérer son ardeur dans le sein des plaisirs, ou sur le chemin de la victoire. Pourquoi, dès les siècles les plus reculés, admit-on dans les repas l'usage de chanter les dieux & les héros, si ce n'est pour prévenir les excès du vin, alors d'autant plus funestes, que les ames étoient plus portées à la violence? Pourquoi les généraux de Lacédémone jettent-ils parmi les soldats un certain nombre de joueurs de flûte, & les font-ils marcher à l'ennemi au son de cet instrument, plutôt qu'au bruit éclatant de la trompette? N'est-ce pas pour suspendre le courage impétueux des jeunes Spartiates, & les obliger à garder leurs rangs?

» Ne soyez donc point étonné qu'avant même l'établissement de la philosophie, les Etats les mieux policés aient veillé avec tant de soin à l'immutabilité de la saine musique, & que depuis, les hommes les plus sages, convaincus de la nécessité de calmer, plutôt que d'exciter nos passions, aient reconnu que la musique, dirigée par la philosophie, est un des plus beaux présens du ciel, une des plus belles institutions des hommes.

» Elle ne sert aujourd'hui qu'à nos plaisirs. Vous avez pu entrevoir que sur la fin de son règne elle étoit menacée d'une corruption prochaine, puisqu'elle acquéroit de nouvelles richesses. Polymneste, tendant ou relâchant à son gré les cordes de la lyre, avoit introduit des accords inconnus jusqu'à lui. Quelques musiciens s'étoient exercés à composer pour la flûte des airs dénués de paroles; bientot après on vit, dans les jeux pythiques, des combats où l'on n'entendoit que le son de ces instrumens; enfin, les poètes, & surtout les auteurs de cette poésie hardie & turbulente, connue sous le nom de *dithyrambique*, tourmentoient à la fois la langue, la mélodie & le rhythme pour le plier à leur fol enthousiasme. Cependant l'ancien goût prédominoit encore. Pindare, Pratinas, Lamprus, d'autres lyriques célèbres le soutinrent dans sa décadence. Le premier florissoit lors de l'expédition de Xerxès, il y a 120 ans environ. Il vécut assez de temps pour être le témoin de la révolution préparée par les innovations de ses prédécesseurs, favorisée par l'esprit d'indépendance que nous avoient inspiré nos victoires sur les Perses. Ce qui l'accéléra le plus, ce fut la passion effrénée que l'on prit tout à coup pour la musique instrumentale & pour la poésie dithyrambique. La première nous apprit à nous passer des paroles; la seconde, à les étouffer sous des ornemens étrangers.

» La musique, jusqu'alors soumise à la poésie, en secoua le joug avec l'audace d'un esclave révolté; les musiciens ne songèrent plus qu'à se signaler par des découvertes. Plus ils multiplioient les procédés de l'art, plus ils s'écartoient de la nature: la lyre & la cythare firent entendre un plus grand nombre de sons. On confondit les propriétés des genres, des modes, des voix & des instrumens: les chants, assignés auparavant aux diverses espèces de poésie, furent appliqués sans choix à chacune en particulier. On vit éclore des accords inconnus, des modulations inusitées, des inflexions de voix souvent dépourvues d'harmonie. La loi fondamentale & précieuse du rhythme fut ouvertement violée, & la même syllabe fut affectée de plusieurs sons; bizarrerie qui devroit être aussi révoltante dans la musique, qu'elle le seroit dans la déclamation.

» A l'aspect de tant de changemens rapides, Anaxilas disoit, il n'y a pas long-temps, dans une de ses comédies, que la musique, ainsi que la Lybie, produisoit tous les ans quelque nouveau monstre.

» Les principaux auteurs de ces innovations ont vécu dans le siècle dernier, ou vivent encore parmi nous; comme s'il étoit de la destinée de la musique de perdre son influence sur les mœurs, dans le temps où l'on parle le plus de philosophie & de morale. Plusieurs d'entr'eux avoient beaucoup d'esprit & de grands talens. Je nommerai Mélanippide, Cinésias, Phrynis, Polyidès, si célèbre par sa tragédie d'Iphigénie, Timothée de Milet, qui s'est exercé dans tous les genres de poésie, & qui jouit encore de sa gloire dans un âge très-avancé: c'est celui de tous qui a le plus outragé l'ancienne musique. La crainte de passer pour un novateur l'avoit d'abord arrêté; il mêla dans ses premières compositions de vieux airs pour tromper la vigilance des magistrats, & ne pas trop choquer le goût qui régnoit alors; mais bientôt, enhardi par le succès, il ne garda plus de mesures.

» Outre la licence dont je viens de parler, des musiciens inquiets veulent arracher de nouveaux sons au tétracorde. Les uns s'efforcent d'insérer dans le chant une suite de quarts de tons; ils fatiguent les cordes, redoublent les coups d'archet, approchent l'oreille pour surprendre au passage une nuance du son, qu'ils regardent comme le plus petit intervalle commensurable. La même expérience en affermit d'autres dans une opinion diamétralement opposée. On se partage sur la nature du son, sur les accords dont il faut faire usage, sur les formes introduites dans le chant, sur le talent & les ouvrages de chaque chef de parti. Epigonus, Erastoclès, Pythagore de Zacynthe, Agénor de Mytilène, Antigénide, Dorion, Timothée, ont des disciples qui en viennent tous les jours aux mains, & qui ne se réunissent que

dans leur souverain mépris pour la musique ancienne, qu'ils traitent de surannée.

» Savez-vous qui a le plus contribué à nous inspirer ce mépris ? Ce sont les Ioniens ; c'est ce peuple qui n'a pu défendre sa liberté contre les Perses, & qui, dans un pays fertile & sous le plus beau ciel du monde, se console de cette perte dans le sein des arts & de la volupté. Sa musique légère, brillante, parée de grâces, se ressent en même temps de la mollesse qu'on respire dans ce climat fortuné. Nous eumes quelque peine à nous accoutumer à ses accens. Un de ces Ioniens, Timothée, dont je vous ai parlé, fut d'abord sifflé sur notre théâtre ; mais Euripide, qui connoissoit le génie de sa nation, lui prédit qu'il régneroit bientôt sur la scène, & c'est ce qui est arrivé. Enorgueilli de ce succès, il se rendit chez les Lacédémoniens avec sa cythare de onze cordes & ses chants efféminés. Ils avoient déjà réprimé deux fois l'audace des nouveaux musiciens. Aujourd'hui même, dans les pièces que l'on présente au concours, ils exigent que la modulation exécutée sur un instrument à sept cordes ne roule que sur un ou deux modes. Quelle fut leur surprise aux accords de Timothée ! Quelle fut la sienne à la lecture d'un décret émané des rois & des éphores! On l'accusoit d'avoir, par l'indécence, la variété & la mollesse de ses chants, blessé la majesté de l'ancienne musique, & entrepris de corrompre les jeunes Spartiates. On lui prescrivoit de retrancher quatre cordes de sa lyre, en ajoutant qu'un tel exemple devoit à jamais écarter les nouveautés qui donnent atteinte à la sévérité des mœurs. Il faut observer que le décret est à peu près du temps où les Lacédémoniens remportèrent, à Ægos-Potamos, cette célèbre victoire qui les rendit maîtres d'Athènes.

» Parmi nous, des ouvriers, des mercenaires décident du sort de la musique ; ils remplissent le théâtre, assistent aux combats de musique, & se constituent les arbitres du goût. Comme il leur faut des secousses plutôt que des émotions, plus la musique devint hardie, enluminée, fougueuse, plus elle excita leurs transports. Des philosophes eurent beau s'écrier, qu'adopter de pareilles innovations, c'étoit ébranler les fondemens de l'Etat ; en vain les auteurs dramatiques percèrent de mille traits ceux qui cherchoient à les introduire. Comme ils n'avoient point de décrets à lancer en faveur de l'ancienne musique, les charmes de son ennemie ont fini par tout subjuguer. L'une & l'autre ont eu le même sort que la vertu & la volupté, quand elles entrent en concurrence.

» Parlez de bonne foi, dis-je alors à Philotime ; n'avez-vous pas quelquefois éprouvé la séduction générale ? Très-souvent, répondit-il ; je conviens que la musique actuelle est supérieure à l'autre par ses richesses & ses agrémens ; mais je soutiens qu'elle n'a pas d'objet moral. J'estime, dans les productions des Anciens, un poète qui me fait aimer mes devoirs ; j'admire, dans celle des Modernes, un musicien qui me procure du plaisir. Et ne pensez vous pas, repris-je avec chaleur, qu'on doit juger de la musique par le plaisir qu'on en retire ?

» Non, sans doute, répliqua-t-il, si ce plaisir est nuisible, ou s'il en remplace d'autres moins vifs, mais plus utiles. Vous êtes jeune, & vous avez besoin d'émotions fortes & fréquentes. Cependant comme vous rougiriez de vous y livrer, si elles n'étoient pas conformes à l'ordre, il est visible que vous devez soumettre à l'examen de la raison vos plaisirs & vos peines, avant que d'en faire la règle de vos jugemens & de votre conduite.

» Je crois devoir établir ce principe. Un objet n'est digne de notre empressement, que lorsque, au-delà des agrémens qui le parent à nos yeux, il renferme en lui-même une bonté, une utilité réelle. Ainsi, la nature qui veut nous conduire à ses fins par l'attrait du plaisir, & qui jamais ne borna la sublimité de ses vues à nous procurer des sensations agréables, a mis dans les alimens une douceur qui nous attire, & une vertu qui opère la conservation de notre espèce. Ici le plaisir est un premier effet, & devient un moyen pour lier la cause à un second effet plus noble que le premier : il peut arriver que la nourriture étant également saine, & le plaisir également vif, l'effet ultérieur soit nuisible ; enfin, si certains alimens propres à flatter le goût ne produisoient ni bien ni mal, le plaisir ne seroit que passager, & n'auroit aucune suite. Il résulte de là, que c'est moins par le premier effet que par le second, qu'il faut décider si nos plaisirs sont utiles, funestes ou indifférens.

» Appliquons ce principe. L'imitation que les arts ont pour objet nous affecte de diverses manières ; tel est son premier effet. Il en existe quelquefois un second plus essentiel, souvent ignoré du spectateur & de l'artiste lui-même : elle modifie l'ame au point de la plier insensiblement à des habitudes qui l'embellissent ou la défigurent. Si vous n'avez jamais réfléchi sur l'immense pouvoir de l'imitation, considérez jusqu'à quelle profondeur deux de nos sens, l'ouie & la vue, transmettent à notre ame les impressions qu'ils reçoivent ; avec quelle fatalité un enfant entouré d'esclaves copie leurs discours & leurs gestes, s'approprie leurs inclinations & leur bassesse.

» Quoique la peinture n'ait pas, à beaucoup près, la même force que la réalité, il n'en est pas moins vrai que ses tableaux sont des scènes où j'assiste ; ses images, des exemples qui s'offrent à mes yeux : la plupart des spectateurs n'y cherchent que la fidélité de l'imitation & l'attrait d'une sensation passagère ; mais les philosophes y découvrent souvent, à travers les prestiges de l'art, le germe d'un poison caché. Il semble, à les entendre, que nos vertus sont si pures ou si foibles, que le moindre souffle de la contagion peut les flétrir ou les détruire. Aussi, en permettant aux jeunes gens de contempler à loisir les tableaux de

Denis, les exhortent-ils à ne pas arrêter leurs regards sur ceux de Pauson, à les ramener fréquemment sur ceux de Polygnote. Le premier a peint les hommes tels que nous les voyons; son imitation est fidèle, agréable à la vue, sans danger, sans utilité pour les mœurs. Le second, en donnant à ses personnages des caractères & des fonctions ignobles, a dégradé l'homme; il l'a peint plus petit qu'il n'est; ses images ôtent à l'héroïsme son éclat, à la vertu sa dignité. Polygnote, en représentant les hommes plus grands & plus vertueux que nature, élève nos pensées & nos sentimens vers des modèles sublimes, & laisse fortement empreinte dans nos ames, l'idée de la beauté morale, avec l'amour de la décence & de l'ordre.

» Les impressions de la musique sont plus immédiates, plus profondes & plus durables que celles de la peinture; mais ces imitations, rarement d'accord avec nos vrais besoins, ne sont presque plus instructives. Et en effet, quelle leçon me donne ce joueur de flûte, lorsqu'il contrefait sur le théâtre le chant du rossignol, & dans nos jeux le sifflement du serpent? lorsque dans un morceau d'exécution, il vient heurter mon oreille d'une multitude de sons, rapidement accumulés l'un sur l'autre? J'ai vu Platon demander ce que ce bruit signifioit, & pendant que la plupart des spectateurs applaudissoient avec transport aux hardiesses du musicien, le taxer d'ignorance & d'ostentation; de l'une, parce qu'il n'avoit aucune notion de la vraie beauté; de l'autre, parce qu'il n'ambitionnoit que la vaine gloire de vaincre une difficulté.

» Quel effet encore peuvent opérer des paroles qui, traînées à la suite du chant, brisées dans leur tissu, contrariées dans leur marche, ne peuvent partager l'attention que les inflexions & les agrémens de la voix fixent uniquement sur la mélodie? Je parle surtout de la musique que l'on entend au théâtre & dans nos jeux; car, dans plusieurs de nos cérémonies religieuses, elle conserve encore son ancien caractère.

» En ce moment, des chants mélodieux frappèrent nos oreilles. On célébroit ce jour-là une fête en l'honneur de Thésée. Des chœurs, composés de la plus brillante jeunesse d'Athènes, se rendoient au temple de ce héros; ils rappeloient sa victoire sur le Minotaure, son arrivée en cette ville, & le retour des jeunes Athéniens dont il avoit brisé les fers. Après avoir écouté avec attention, je dis à Philotime: je ne sais si c'est la poésie, le chant, la précision du rhythme, l'intérêt du sujet, ou la beauté ravissante des voix, que j'admire le plus; mais il me semble que cette musique remplit & élève mon ame. C'est, reprit vivement Philotime, qu'au lieu de s'amuser à remuer nos petites passions, elle va réveiller, jusqu'au fond de nos cœurs, les sentimens les plus honorables à l'homme, les plus utiles à la société, le courage, la reconnoissance, le dévouement à la patrie; c'est que, de son heureux assortiment avec la poésie, le rhythme & tous les moyens dont vous venez de parler, elle reçoit un caractère imposant de grandeur & de noblesse; qu'un tel caractère ne manque jamais son effet, & qu'il attache d'autant plus ceux qui sont faits pour le saisir, qu'il leur donne une plus haute opinion d'eux-mêmes: & voilà ce qui justifie la doctrine de Platon. Il desireroit que les arts, les jeux, les spectacles, tous les objets extérieurs, s'il étoit possible, nous entourassent de leurs tableaux, qui fixeroient sans cesse nos regards sur la véritable beauté. L'habitude de la contempler deviendroit pour nous une sorte d'instinct, & notre ame seroit contrainte de diriger ses efforts suivant l'ordre & l'harmonie qui brillent dans ce divin modèle.

» Ah, que nos artistes sont éloignés d'atteindre à la hauteur de ces idées! Peu satisfaits d'avoir anéanti les propriétés affectées aux différentes parties de la musique, ils violent encore les règles des convenances les plus communes. Déjà la danse, soumise à leurs caprices, devient tumultueuse, impétueuse, quand elle devroit être grave & décente; déjà on insère dans les entr'actes de nos tragédies, des fragmens de poésie & de musique étrangers à la pièce, & les chœurs ne se lient plus à l'action.

» Je ne dis pas que de pareils désordres soient la cause de notre corruption; mais ils l'entretiennent & la fortifient. Ceux qui les regardent comme indifférens, ne savent pas qu'on maintient la règle autant par les rites & les manières, que par les principes; que les mœurs ont leurs formes comme les lois; que le mépris des formes détruit peu à peu tous les liens qui unissent les hommes.

» On doit reprocher encore à la musique actuelle, cette douce mollesse, ces sons enchanteurs qui transportent la multitude, & dont l'expression, n'ayant pas d'objet déterminé, est toujours interprétée en faveur de la passion dominante. Leur unique effet est d'énerver de plus en plus une nation où les ames sans vigueur, sans caractère, ne sont distinguées que par les différens degrés de leur pusillanimité.

» Mais, dis-je à Philotime, puisque l'ancienne musique a de si grands avantages, & la moderne de si grands agrémens, pourquoi n'a-t-on pas essayé de les concilier? Je connois un musicien, nommé *Télésias*, me répondit-il, qui en forma le projet il y a quelques années. Dans sa jeunesse il s'étoit nourri des beautés sévères qui règnent dans les ouvrages de Pindare & de quelques autres poètes lyriques. Depuis, entraîné par les productions de Philoxène, de Timothée & des poètes modernes, il voulut rapprocher ces différentes manières. Mais, malgré ses efforts, il retomboit toujours dans celle de ses premiers maîtres, & ne retira d'autres fruits de ses veilles, que de mécontenter les deux partis.

» Non, la musique ne se relevera plus de sa chute; il faudroit changer nos idées & nous rendre nos vertus. Or, il est plus difficile de réformer une

nation que de la policer. Nous n'avons plus de mœurs, ajouta-il, nous aurons des plaisirs. L'ancienne musique convenoit aux Athéniens vainqueurs à Marathon ; la nouvelle couvient à des Athéniens vaincus à Ægos-Potamos.

» Je n'ai plus qu'une question à vous faire, lui dis-je. Pourquoi apprendre à votre élève un art si funeste? A quoi sert-il, en effet? A quoi il sert, reprit-il en riant, de hochet aux enfans de tout âge, pour les empêcher de briser les meubles de la maison ; il occupe ceux dont l'oisiveté seroit à craindre dans un gouvernement tel que le nôtre ; il amuse ceux qui, n'étant redoutables que par l'ennui qu'ils traînent avec eux, ne savent à quoi dépenser leur vie.

» Lysis apprendra la musique, parce que, destiné à remplir les premières places de la république, il doit se mettre en état de donner son avis sur les pièces que l'on présente au concours, soit au théâtre, soit aux combats de musique. Il connoîtra toutes les espèces d'harmonie, & n'accordera son estime qu'à celles qui pourront influer sur ses mœurs ; car, malgré sa dépravation, la musique peut nous donner encore quelques leçons utiles. Ces procédés pénibles, ces chants de difficile exécution, qu'on se contentoit d'admirer autrefois dans nos spectacles, & dans lesquels on exerce si laborieusement aujourd'hui les enfans, ne fatigueront jamais mon élève. Je mettrai quelques instrumens entre ses mains, à condition qu'il ne s'y rendra jamais aussi habile que les maîtres de l'art. Je veux qu'une musique choisie remplisse agréablement ses loisirs, s'il en a ; le délasse de ses travaux, au lieu de les augmenter, & modère ses passions, s'il est trop sensible. Je veux enfin qu'il ait toujours cette maxime devant les yeux, que la musique nous appelle au plaisir, la philosophie à la vertu ; mais que c'est par le plaisir & par la vertu, que la nature nous invite au bonheur. »

GRECS. (*Histoire de la musique chez les anciens Grecs.*) L'histoire de tous les arts, chez les peuples anciens, & principalement chez les *Grecs*, se confond avec les fables de la mythologie. Il seroit difficile de réduire aux faits purement historiques ce qui regarde l'origine de la musique *grecque* & les merveilles de ses premiers temps. Aussi les savans auteurs de l'histoire de la musique, le père Martini, & après lui le docteur Burney, n'ont-ils fait en général que nous transmettre fidèlement ce que les auteurs *grecs* leur ont appris de cette époque primitive, laissant presque toujours au lecteur le soin de séparer ce qui est de l'histoire, de ce qui appartient à la fable. Le second de ces écrivains s'est borné le plus souvent à éclaircir le premier en l'abrégeant ; c'est en l'abrégeant à son tour que nous renfermerons dans cet article, comme nous l'avons fait à l'égard des Egyptiens, ce qu'il y a de plus essentiel dans ce que les *Grecs* nous ont laissé sur l'histoire d'un art qui exerça chez eux une si grande puissance.

Parmi les Phéniciens qui vinrent en Grèce avec Cadmus, fils d'Agenor, se trouvoit une espèce d'hommes nommés *Curetes* ; ils étoient instruits dans les arts & les sciences de Phénicie, & ils les transportèrent avec eux. Ces Curètes se répandirent en Phrygie, où ils furent nommés *Corybantes* ; en Crète, où on les appela *Dactyli* ; à Rhodes, en Samothrace, &c. L'écriture & la musique rhythmique furent les principaux arts qu'ils y firent connoître.

Cadmus épousa, dans la Samothrace, Harmonie, sœur de Jasius & de Dardanus ; elle étoit si savante dans la musique, que les *Grecs* donnèrent son nom à cet art même qui venoit de naître pour eux. Diodore de Sicile, qui a décrit les fêtes de ce mariage de Cadmus & d'Harmonie, dit que les dieux y assistèrent : Mercure y apporta sa lyre, Minerve sa flûte ; Electre, mère de la jeune épouse, y célébra les mystères de Cybèle, en dansant au son des tambours & des timbales. Apollon joua de la lyre ; les Muses l'accompagnoient avec des flûtes, &c.

Il étoit difficile qu'on eût conservé jusqu'au temps de Diodore de Sicile des mémoires exacts de cette cérémonie, & ce détail pourroit bien n'être que celui d'une sorte de représentation dramatique, que les prêtres exécutoient peut-être, à certaines fêtes, en mémoire du mariage d'Harmonie & de Cadmus.

Jupiter naquit à l'époque de cette arrivée des Phéniciens ; ce fut au passage des Curètes, compagnons de Cadmus, dans l'île de Crète, qu'ils protégèrent la naissance & l'enfance de ce dieu. Ils ne connoissoient alors d'autres instrumens de musique que ceux de percussion : ces instrumens furent donc les seuls dont ils purent apprendre aux *Grecs* à faire usage, & ce fut plutôt du rhythme que de la musique qu'ils leur donnèrent la première idée. Minerve, Mercure, Apollon, les Muses, divinités inférieures à Jupiter, inventèrent ou protégèrent ensuite la musique, & l'usage de plusieurs instrumens à vent & à cordes. Il y auroit donc dans le passage de Diodore de Sicile un véritable anachronisme, si on le regardoit comme le récit d'un fait, & non comme la description d'un spectacle.

Minerve inventa la flûte à plusieurs trous, qui parut bien plus ingénieuse que la flûte de Pan, composée de plusieurs tuyaux de différente grandeur. Hygin rapporte que, s'essayant un jour à jouer de cet instrument qu'elle avoit inventé, elle s'apperçut que Junon & Vénus rioient & se moquoient d'elle. Elle se regarda dans une fontaine, & reconnoissant la cause de ces ris dans la grimace qu'elle faisoit en s'enflant les joues pour tirer du son de sa flûte, elle la jeta dans la fontaine, & ne voulut plus jouer que de la lyre.

Le Mercure des *Grecs* étoit-il le même que le Mercure égyptien? On sait la multitude d'emplois dont l'avoit pour ainsi dire surchargé la *Grèce*, & dont Lucien s'est si plaisamment moqué. Mais parmi les arts qu'il avoit inventés ou perfectionnés, on

comptoit la musique; & la lyre à sept cordes étoit regardée comme une de ses invention. Nous avons vu dans l'article *Egyptiens*, que celle qui fut inventée par le Mercure d'Egypte n'avoit que trois cordes; cette différence suffit-elle pour en établir une entre ces deux Mercure? C'est ce qu'au fond il importe fort peu d'examiner; mais on sait que les *Grecs*, lorsqu'ils déifioient quelqu'un de leurs héros, recouroient ordinairement à la théogonie égyptienne, d'où ils empruntoient un nom pour leur nouveau dieu; & dans la suite on attribuoit souvent à celui-ci les actions du dieu dont il portoit le nom.

Apollon est encore un de ces dieux dont l'origine paroît égyptienne; mais de toutes les qualités qu'on lui attribue, ne considérons ici que ses qualités musicales. On sait que Pan prétendit, avec sa flûte à tuyaux, le disputer à la lyre d'Apollon. Midas fut choisi pour juge: il décida en faveur de Pan, & deux oreilles d'ânes furent le prix de cette belle décision: on reconnoît dans cette fiction la vengeance de quelque poète méprisé par l'imbécile roi de Phrygie.

Marsyas, autre joueur de flûte, vaincu par Apollon, n'en fut pas quitte à si bon marché que Pan & son admirateur: le dieu, défié trois fois par ce flûteur, qui ne vouloit pas avouer sa défaite, l'écorcha tout vivant. Cette cruauté est une tache dans l'histoire du dieu des beaux-arts. Diodore prétend qu'il en eut un tel repentir, qu'il brisa les cordes de la lyre, ce qui retarda, dit-il, pendant quelque temps les progrès de ce bel instrument.

Malgré tous les monumens anciens qui représentent le supplice de Marsyas, & le témoignage des auteurs qui l'attestent, un écrivain moderne (*Fortunio Liceti. Hierog. cap.* 109) l'a regardé comme purement allégorique, & en a donné l'explication suivante. Avant l'invention de la lyre, la flûte étoit regardée comme le premier des instrumens, & enrichissoit tous les musiciens qui savoient en jouer. La lyre, dès qu'elle se fit entendre, la mit dans un tel discrédit, que les joueurs de flûte furent tous ruinés. C'est ce qui fit dire qu'Apollon avoit enlevé la peau de Marsyas, le meilleur flûteur de son temps; ce qui paroît d'autant mieux imaginé, que la monnoie, selon Pollux, étoit alors de cuir. Cette punition, dit M. Burney, a souvent été infligée, dans nos temps modernes, à l'infériorité, non-seulement par des talens supérieurs, mais aussi par la mode.

La victoire qu'Apollon remporta sur le serpent Python lui fit donner le nom de *Pythien*, & celui de *Pythie* à la prêtresse de Delphes, qui rendoit ses oracles. Elle les prononçoit d'abord en vers & même en musique. Lucain dit:

> *Sive canet fatum, seu quod jubet ille canendo*
> *Fit fatum.*

& selon Plutarque, la voix de la prêtresse étoit accompagnée du son de la flûte. A cette Pythie on joignit dans la suite cinq grands prêtres pour les sacrifices, un grand nombre de prêtres inférieurs, de musiciens, de joueurs d'instrumens, & des chœurs de jeunes gens des deux sexes, qui dansoient & chantoient, aux fêtes d'Apollon, au son des flûtes & des lyres.

Les Muses n'étoient, dans l'origine, qu'une troupe de chanteuses & de musiciennes au service d'Osiris ou du grand Bacchus égyptien, sous la direction de son fils Orus: les *Grecs* en firent des filles de Jupiter & de Mnémosyne. Si d'autres prétendent que les Muses étoient filles de Piérus, roi de Thrace, c'est que les musiciennes d'Osiris avoient d'abord été célèbres dans la Thrace sous le nom de Muses, & les filles de ce Piérus, qui les imitoient par leurs talens, devinrent célèbres sous le même nom.

On connoît les divers attributs de ces suivantes d'Apollon. Parmi les peintures antiques d'Herculanum, on a distingué celles qui les représentent conformément aux idées reçues, à quelques légères différences près. Mais il existe une épigramme de Callimaque, qui établit une autre distribution de leurs emplois. La voici, traduite en latin par Natalis Comes:

> CALLIOPE *reperit sapientes provida cantus*
> *Heroum.* CLIO *cytharam clarissima. Vocem*
> *Mimorum* EUTERPE, *tragicis lætata querelis*
> MELPOMENE *dulcem mortalibus addidit ipsa*
> *Barbiton. Et suavis tibi tradita tibia fertur,*
> TERPSICHORE. *Divumque* ERATO *mox protulit hymnos.*
> *Harmoniam cunctisque* POLYMNIA *cantibus addit.*
> URANIE *cœli motus atque astra notavit.*
> *Comica vita tibi est moresque*, THALIA, *reperi.*

Dans cette épigramme, Calliope conserve les chants épiques; Uranie, la science des astres; Thalie, le théâtre comique: mais Clio, muse de l'histoire, n'a plus pour instrument que la cythare; Euterpe, toujours peinte avec la flûte, préside à la tragédie; Melpomène, à qui elle étoit attribuée, a fait présent aux mortels du *Barbyton* ou de la lyre; Terpsichore quitte cet instrument, dont elle accompagnoit la danse, pour prendre la flûte; Erato a inventé les hymnes, au lieu de présider aux poésies amoureuses; & Polymnie, qui, selon les poètes, avoit l'emploi donné ici à Erato, ou qui, selon la peinture d'Herculanum, étoit la muse de la Fable, n'a ici d'autre fonction que de donner à tous les chants de l'harmonie, c'est-à-dire, de la douceur & de la grâce.

Bacchus a joué un rôle trop important dans la mythologie musicale pour n'en pas faire ici mention. Ce fut lui, selon Diodore de Sicile, qui établit le premier des représentations théâtrales & des écoles de musique, où ceux qui se distinguoient par leurs talens pour cet art étoient dispensés de toutes fonctions

tions militaires. C'est pour cela, dit cet auteur, que les musiciens rassemblés en compagnies ont souvent joui, depuis, d'un grand nombre de priviléges. Ce qui paroît certain, c'est que les dithyrambes, qui furent l'origine des représentations dramatiques, étoient aussi anciens que le culte de Bacchus; & l'on ne peut guère douter que les cérémonies de ses mystères n'aient été la source de la pompe & des illusions du théâtre. Aussi ceux qui, dans Rome & dans Athènes, paroissoient sur la scène en chantant, dansant, ou récitant des vers pour l'amusement du peuple, étoient-ils appelés *serviteurs de Bacchus.*

Pausanias parle d'une place d'Athènes, consacrée à Bacchus le *chanteur*, ainsi nommé, dit-il, pour la même raison qui faisoit nommer Apollon le *chef & le conducteur des Muses.* On en peut conclure que Bacchus étoit regardé par les Athéniens, non-seulement comme le dieu du vin, mais comme celui du chant. En effet, dans toutes les orgies, processions, triomphes & solemnités instituées par les Anciens en l'honneur de ce dieu, la musique jouoit toujours un grand rôle. Cela est prouvé par des sculptures antiques, où l'on voit des musiciens & des musiciennes qui chantent autour de lui, ou qui jouent de la lyre & de la flûte; & des Faunes & des Satyres qui l'accompagnent avec des tambourins, des cymbales ou crotales & des cors.

Si nous passons des divinités du premier ordre aux dieux terrestres ou au demi-dieux, Pan semble mériter la première place parmi ceux qui influèrent sur les progrès de la musique; il n'est même dans cette classe inférieure que suivant la mythologie des *Grecs.* Les Egyptiens l'avoient mis au rang de leurs *grands dieux;* mais c'est aux opinions *grecques* que nous devons nous conformer ici.

Pan fut l'inventeur de la flûte, *fistula*, que les *Grecs* nommèrent *syrinx;* & l'on sait la jolie fable à laquelle cette invention a donné lieu. Syrinx est une nymphe qui fuit les poursuites du dieu Pan. Elle se sauve aux bords du Ladon; elle implore les nymphes du fleuve. Pan croit l'atteindre; mais il n'embrasse que des roseaux. Sous cette forme nouvelle, Syrinx, agitée par les vents, rend quelques sons harmonieux; & le dieu, charmé de cette mélodie, forme avec des roseaux l'instrument auquel il donne le nom de cette nymphe cruelle.

Lucien représente Pan comme le ministre, le compagnon, le conseiller de Bacchus. Il étoit tour à tour berger, musicien, danseur chasseur & guerrier. C'étoit lui qui dirigeoit les Bacchanales; mais surtout il jouoit si parfaitement de la flûte, que Bacchus n'étoit jamais heureux sans lui.

Après le dieu Pan viennent les Satyres, dont les plus anciens, selon Pausanias, étoient appelés *Silènes*, à cause de Silène, gouverneur de Bacchus. Silène étoit si bon musicien, qu'il inventa plusieurs instrumens de musique. Il eut même, comme Marsyas, le courage de défier Apollon; mais il eut au moins le bonheur de sortir du combat sans y laisser sa peau.

Les Syrènes, ces chanteuses célèbres des côtes de Sicile, furent aussi mises au rang des demi-déesses; elles étoient trois, Parthenope, Ligée & Leucosie. Hygin place leur naissance après l'enlèvement de Proserpine: Ovide les dit filles d'Acheloüs, & de l'une des Muses. Selon les uns, elles étoient moitié femmes, moitié poissons; selon d'autres, moitié femmes & moitié oiseaux. D'anciens monumens qui subsistent encore, les représentent sous ces deux formes. Pausanias dit que les Syrènes, par le conseil de Junon, défièrent les Muses aux combats du chant, & que les Muses les ayant vaincues, arrachèrent les plumes d'or de leurs ailes, & s'en firent des couronnes dont elles ornèrent leurs têtes.

Les Argonautes ne purent se soustraire à l'enchantement de leurs voix, qu'en écoutant les chants d'Orphée. On connoît le moyen qu'employa, pour s'en garantir, Ulysse, qui n'avoit pas sur son vaisseau un chanteur aussi habile. Selon Bochart, le nom de Syrène étoit phénicien & signifioit *chanteuse.* Il est probable qu'il y eut anciennement sur la côte de Sicile des chanteuses célèbres, mais de mœurs corrompues, qui donnèrent lieu à cette fable par leur talent pour séduire les voyageurs La victoire des Muses sur ces dangereuses corruptrices est encore une de ces fictions ingénieuses de l'imagination des *Grecs.* Si les Muses ont conservé quelque pouvoir sur les esprits modernes, on peut dire que les Syrènes sont bien loin d'avoir perdu leur influence. Chaque âge a ses Syrènes, chaque Syrène ses sectateurs; & lorsque la beauté & les talens se réunissent en elles, on n'a pas trop, pour leur échapper, de tout le secours des Muses.

Voilà quel fut l'état de la musique en Grèce, sous le gouvernement des dieux & des demi-dieux, c'est-à-dire, dans ces temps d'innocence & de simplicité, où tous ceux qui avoient inventé & enseigné aux hommes quelques arts nécessaires à la vie, étoient déifiés après leur mort, & regardés comme les protecteurs des arts qu'ils avoient inventés. Voyons maintenant ce qu'elle fut dans les siecles nommés *héroïques;* mais comme il seroit difficile de dire quelque chose de certain sur la musique de ces temps reculés, bornons-nous à parler des musiciens célèbres dont les noms se sont conservés, & surtout dégageons leur histoire de ce qu'elle a d'allégorique & de fabuleux.

Tous ces premiers musiciens, Amphion, Chiron, Orphée, Linus, furent en même temps les premiers poètes & les véritables instituteurs du genre humain. Il seroit inutile de pousser plus loin cette énumération, & de copier les laborieuses compilations de Fabricius & de M. Burette: une notice abrégée de ce qu'il y a de moins incertain sur ces héros consacrés par tant de siècles, suffira pour donner une idée de ce que fut la musique entre leurs mains.

Amphion, frère jumeau de Zethus, est le plus ancien & même le seul musicien thébain dont il soit fait mention dans l'histoire de l'art; mais sa réputation paroît fondée sur des bases assez fragiles. Il avoit détrôné Laïus, père du malheureux Œdipe; & Homère dit simplement que, pour assurer sur sa tête la couronne qu'il avoit usurpée, il entoura d'une muraille la ville de Thèbes, & qu'il la fortifia de sept portes & de fortes tours. Il ne dit pas un mot du pouvoir miraculeux de la musique d'Amphion, ni du talent qu'on lui attribue de bâtir des murs au son de sa lyre. Pausanias pense qu'il n'avoit acquis sa réputation musicale, que par son alliance avec la famille de Tantale, dont il avoit épousé la fille Niobé. Pline est du même sentiment; ils disent tous les deux qu'Amphion apprit la musique en Lydie, & que l'ayant apportée en Grèce, il passa pour l'inventeur du mode lydien.

Chiron, que Plutarque appelle le sage Centaure, passa pour être le fils de Saturne & de Philyre, & naquit en Thessalie parmi les centaures, c'est-à-dire, parmi les premiers *Grecs* qui eurent l'adresse de monter & de dompter les chevaux. Il fut regardé comme l'inventeur de la médecine, de la botanique & de la chirurgie. Il habitoit au pied du mont Pélion, dans une caverne que sa sagesse & sa science rendirent l'école la plus fameuse & la plus fréquentée de la Grèce. Xénophon donne une liste nombreuse des héros qui furent ses disciples. Plutarque y ajoute Hercule, qui apprit, dit-il, à l'école de Chiron la musique, la médecine & la justice. Diodore de Sicile, comme nous l'allons voir, attribue cette gloire à Linus: à qui que ce soit des deux qu'elle appartienne, on en peut toujours conclure que les anciens auteurs s'accordent à reconnoître dans la musique une qualité nécessaire à leurs héros. *Nec fides didicit, nec natare;* il ne sait ni nager, ni jouer de la lyre, étoit, dans l'antiquité, un reproche pour tout homme au-dessus de la classe du peuple.

Mais de tous les élèves du Centaure, aucun ne lui fit plus d'honneur qu'Achille. Appollodore dit que l'étude de la musique occupoit une part considérable du temps qu'il accordoit à son pupille, & qu'il l'employoit comme un moyen de l'exciter aux grandes actions, & de réprimer l'impétuosité de son caractère. Un des restes les plus précieux de l'ancienne peinture est le portrait de Chiron, tiré d'Herculanum, & dans lequel il est représenté enseignant au jeune Achille à jouer de la lyre.

Linus & Orphée paroissent avoir été, après Chiron, les premiers poètes & musiciens de la Grèce; mais il est difficile de décider lequel fut le maître de l'autre. Si l'on invoque le témoignage des anciens auteurs, qui peut seul en effet décider la question, le plus grand nombre dépose en faveur de Linus. Diodore de Sicile, entr'autres, dit positivement que Cadmus enseigna aux *Grecs* l'usage des lettres, & que Linus inventa le premier les vers & la musique. Il dit ailleurs qu'il ajouta la corde *lichanos* à la lyre de Mercure, & il lui attribue l'invention du rhythme & de la mélodie. La plupart des Anciens lui donnent pour élève Hercule, & quelques-uns seulement Orphée. Il se trouva fort mal d'avoir voulu faire d'Hercule un musicien. Il lui trouva tant d'obstination & une tête si dure, qu'il s'impatienta au point de le frapper. Le jeune héros, transporté de colère, saisit à l'instant la lyre de son maître, & lui fit sauter la cervelle d'un coup de son propre instrument.

Soit qu'Orphée ait vécu quelque temps avant ou après Linus, son nom est un des plus illustres de toute l'ancienne Grèce. Sa réputation étoit déjà établie dès le temps de l'expédition des Argonautes. Il fut lui-même du nombre de ces aventuriers. Apollonius de Rhodes dit que, non seulement il excitoit ses camarades à ramer, par le son de sa lyre, mais même, comme nous l'avons dit plus haut, qu'il avoit vaincu & réduit au silence les Syrènes par la supériorité de ses chants.

Au travers de toutes les fables dont Orphée a été le sujet, on distingue qu'il voyagea en Egypte; qu'il s'y instruisit dans les mystères de la religion, de la théologie & de la poésie; & que, le premier des *Grecs*, il les rapporta dans sa patrie. Il joignit, selon l'usage de ces anciens temps, la musique aux sciences les plus sublimes. Il préféra la lyre à tous les autres instrumens, & ceux qui vinrent après lui se contentèrent de l'imiter. Pour lui, selon Plutarque, il n'avoit imité personne; car, avant lui, on ne connoissoit d'autre musique que quelques airs de flûte.

Quelques auteurs l'ont regardé comme l'inventeur de cette espèce de magie appelée *évocation des mânes;* &, en effet, les hymnes qu'on lui attribue, sont en grande partie des espèces d'enchantemens & de conjurations. Après la mort de sa femme Eurydice, il se retira dans la Thesprotie, où un ancien oracle étoit censé répondre à ceux qui évoquoient les morts. Là, il imagina voir sa chère Eurydice; il se flatta qu'elle le suivoit; mais, après quelques pas, ayant regardé derrière lui, & ne la voyant plus, il fut si affligé qu'il mourut bientôt de douleur. C'est à ce simple récit que Pausanias réduit toute cette fable si touchante; mais personne ne se souvient du récit de Pausanias, & tout le monde connoît les merveilles de la lyre d'Orphée, son pouvoir sur Cerbère, sur les Furies, sur les dieux du Tartare, & la puissance qu'elle eut de rendre à Eurydice une vie qu'un seul regard lui fit reperdre pour toujours.

Au reste, cette lyre toute puissante qui triomphoit des Enfers, qui attendrissoit les tigres, les lions, & qui entraînoit même les arbres & les rochers, n'étoit qu'un instrument à sept cordes: le premier Mercure ne lui en avoit donné que quatre; on y en avoit depuis ajouté deux; & ce fut Orphée qui, par

l'addition de la ſeptième, compléta le ſecond tétracorde :

> *Obloquitur numeris ſeptem diſcrimina vocum.*
> VIRG.

Il faut donc attribuer ces miraculeux effets à la nouveauté de l'art, à la beauté des vers, ou du moins des penſées, & à l'extrême ſenſibilité des peuples, plutôt qu'aux talens de l'artiſte & à la perfection de l'inſtrument. (Voyez *Effets.*)

La mort d'Orphée fut auſſi funeſte que celle de Linus. De toutes les manières dont on l'a racontée, celle-ci paroît la plus vraiſemblable. Les femmes de Thrace, furieuſes d'être abandonnées de leurs époux, qui s'étoient faits diſciples d'Orphée, ſe cachèrent dans les bois pour aſſouvir leur vengeance. La crainte les empêcha quelque temps d'accomplir leur deſſein ; elles parvinrent enfin à s'étourdir, en buvant avec excès, & conſommèrent leur crime. Plutarque dit que, de ſon temps, les Thraces reprochoient encore à leurs femmes la barbarie de cette action.

Après que le malheureux Orphée eut été ainſi maſſacré, ſa lyre tomba, dit-on, dans le fleuve de l'Hèbre : la mer la porta juſqu'à Lesbos, où elle fut dépoſée dans le temple d'Apollon. Lucien dit que Néanthus, fils du tyran Pythacus, l'acheta longtemps après des prêtres du temple, imaginant qu'il lui ſuffiroit de toucher cet inſtrument pour attirer ſur ſes pas les arbres & les rochers ; mais il ne fit qu'irriter les chiens du voiſinage, qui fondirent ſur lui & le mirent en pièces : ce fut la ſeule conformité qu'il put avoir avec Orphée.

Après l'expédition des Argonautes, à laquelle Orphée eut part dans ſa jeuneſſe, la première époque importante de l'hiſtoire grecque eſt le ſiége de Troye. Homère, qui floriſſoit environ trois ſiècles après cette guerre, le premier poète & le ſeul hiſtorien qui nous reſte de ces temps reculés, a conſervé dans ſes poèmes le nom de pluſieurs muſiciens, les ſeuls qui rempliſſent, dans l'hiſtoire de la muſique *grecque*, le long eſpace du temps d'Orphée juſqu'à celui de la célébration des jeux olympiques.

Les inſtrumens dont parle Homère, dans l'Iliade & dans l'Odyſſée, ſont la lyre, la flûte & la *ſyrinx*, ou flûte de Pan. La lyre n'y eſt nommée que φορμιγξ, *Phorminx*, κιθαρα, *Cithara*, χελυς, *Chelys*. Ariſtophane eſt le plus ancien poète *grec* qui déſigne cet inſtrument par le mot *Lyra* (λυρα). Tous ces inſtrumens étoient dès-lors employés dans les cérémonies religieuſes & dans les ſacrifices. Homère y ajoute la trompette pour muſique militaire : mais on croit que cet inſtrument, devenu commun de ſon temps, étoit inconnu aux *Grecs* pendant le ſiége de Troye.

Parmi les banquets & les fêtes publiques qu'Homère ſe plaît ſi ſouvent à décrire, il n'y en a point où il n'ait placé la muſique & la poéſie ; car, de ſon temps, ces deux arts étoient inſéparables. Auſſi donne-t-il toujours aux poètes le nom de *Chanteur* (αοιδος), & celui de *Chant* aux poèmes. Il parle ſouvent de la muſique dans l'uſage de la vie privée. Chez lui, Achille & Pâris ſont repréſentés jouant de la lyre, mais chacun ſelon ſon caractère ; l'un pour ſe conſoler d'un affront dont il ſe venge par ſon repos, devenu ſi fatal aux *Grecs* ; l'autre, pour oublier ſa honte, après avoir fui dans le combat. Achille célèbre les exploits des héros ; Pâris ne peut chanter que les plaiſirs des amans.

Quant aux poètes-muſiciens dont on trouve les noms dans ſes ouvrages, le plus ancien eſt *Tireſias*, célèbre dans l'hiſtoire grecque par ſa cécité, & par le don de prophétie, qui le dédommageoit de la perte de ſes yeux. Il uniſſoit, ſuivant l'uſage antique, la muſique, la poéſie, la prophétie & le ſacerdoce. C'eſt lui qu'Ulyſſe conſulte, par ordre de Circé, pour évoquer les ombres.

Thamyris eſt appelé par Homère *Cithariſta*, &c. (κιθαριστης), c'eſt-à-dire, qu'il chantoit au ſon de la lyre. Plutarque dit, dans ſon dialogue ſur la muſique, qu'il étoit né en Thrace, la patrie d'Orphée, & qu'il avoit la voix la plus douce & la plus ſonore de tous les poètes de ſon temps. On diſoit qu'il avoit oſé provoquer les Muſes aux combats de la poéſie & du chant, & qu'elles avoient puni ſon audace en le rendant aveugle, en lui faiſant perdre la voix, & même le talent de jouer de la lyre. Homère, avec ſon art ordinaire, ſaiſit, pour raconter ce trait, le moment où, dans l'énumération des vaiſſeaux grecs, il nomme la ville de Dorion, auprès de laquelle on diſoit que ce combat avoit eu lieu. (Voyez *Iliad.*, liv. II, v. 594.)

Selon Diodore de Sicile, Thamyris avoit appris la muſique à l'école de Linus ; &, ſi l'on en croit Suidas, il paſſoit généralement pour le huitième des poètes épiques qui précédèrent Homère. Clément d'Alexandrie lui attribue l'invention du mode dorien ; mais ce mode paroît avoir été connu avant lui, & avoir été apporté en Grèce par les Egyptiens, qui s'emparèrent de cette partie du pays qu'on appeloit Dorie.

En parlant de Demodocus, Homère a pris occaſion d'élever, pour ainſi dire, le caractère de poète & de chanteur au ſommet de la gloire humaine. (*Odyſſée*, liv. VIII) On a penſé qu'Homère s'étoit repréſenté lui-même dans ce perſonnage. On doit au moins remarquer la complaiſance particulière avec laquelle il en parle, & la manière avantageuſe dont il le place à la cour d'Alcinoüs. Il le nomme le héros Demodocus ; il le fait aſſeoir ſur un trône brillant, & annoncer par un hérault qui marche devant lui ; il lui donne une table particulière, & une large coupe ; enfin, tout ce huitième livre eſt plein des éloges de Demodocus, & des honneurs qu'on lui rend. Il peint ce chantre aveugle comme Tireſias & Thamyris, & comme il l'étoit lui-même. Ce rapport entre trois ou quatre poètes célèbres eſt d'une ſingularité remarquable : il n'a pas échappé à Milton, qui fut aveugle

comme eux, & qui rend encore cette singularité plus frappante.

Le dernier musicien célébré par Homère est Phémius. C'étoit, selon Eustathe, un poète de ses amis, & qui avoit été son maître : il l'immortalisa en le plaçant dans son Odyssée. Il lui donne un talent admirable, & un caractère plein de noblesse. On peut en général, comme Pope l'a remarqué, se figurer quel genre de poètes & de musiciens Homère avoit vus de son temps, par les descriptions qu'il a laissées de Demodocus & de Phémius : on voit aussi que le talent de la poésie & du chant étoit alors regardé comme une inspiration immédiate des dieux, & que les poètes chantoient en *impromptu*, soit sur un sujet donné, soit sur une matière de leur choix. Il ne paroît, dans aucun endroit de ses poèmes, que les poètes dont il parle chantassent des vers écrits ou composés d'avance. On a donc eu raison de croire que l'emploi des premiers poètes & musiciens de la Grèce ressembloit beaucoup a celui des Bardes chez les Celtes, & des Scaldes chez les Scandinaves. Ils alloient chantant leurs ouvrages dans les grandes villes, dans les palais des princes, où ils étoient traités avec beaucoup de respect, & regardés comme des hommes inspirés.

Hyagnis & Olympus étoient encore deux musiciens célèbres qui vécurent avant Homère. Le premier, né dans la capitale de la Phrygie, florissoit, selon les marbres d'Oxford, 1506 ans avant J. C. Il inventa la flûte phrygienne & le mode phrygien ; les airs ou *nomes* qu'on chantoit à la Mère des dieux, à Bacchus, à Pan, & à d'autres divinités de ce pays, étoient aussi de sa composition. Le second est souvent nommé avec respect par les plus grands écrivains de la Grèce, & par les meilleurs juges en musique.

Il y eut dans l'antiquité deux grands musiciens qui portèrent le nom d'Olympus. Le plus ancien fut le plus célèbre ; il étoit de Mysie, & fut disciple de Marsyas. Il ajouta beaucoup aux connoissances musicales de son temps, par l'invention de l'ancien genre enharmonique. Platon, Aristote & Plutarque célèbrent son talent musical & poétique, & disent que plusieurs de ses airs subsistoient encore de leur temps. M. Burney remarque, avec raison, que la religion peut seule donner de la permanence à la musique. En effet, les airs d'Olympus, que l'on chantoit dans les temples du temps de Plutarque, n'étoient pas alors plus anciens que les *chants* ou le *plain-chant* de quelques hymnes de l'Eglise ne le sont pour nous.

Platon dit que la musique d'Olympus étoit particuliérement propre à affecter & à animer ceux qui l'écoutoient : Aristote, qu'elle remplissoit l'ame d'enthousiasme : Plutarque, qu'elle surpassoit en simplicité & en effets toute musique alors connue. Selon ce dernier, Olympus étoit l'auteur de cet *air des chars* qui transporta tellement Alexandre, lorsqu'il l'entendit chanter par Antigénide, qu'il se saisit de ses armes. A son talent pour la musique, il joignoit celui de la poésie. Il composa des élégies & d'autres vers plaintifs qu'on chantoit au son de la flûte ; & les chants de ces poèmes étoient si célèbres dans l'antiquité, par leur expression plaintive & pathétique, qu'Aristophane, au commencement de sa comédie des *Chevaliers*, où il introduit les deux généraux, Démosthènes & Nicias travestis en valets, & se plaignant de leur maître, leur fait dire : « Pleurons, & plaignons-nous comme deux flûtes qui jouent un air d'Olympus. »

Thaletas de Crète est le premier poète-musicien connu après Hésiode & Homère : il étoit de plus philosophe & politique, au point que Lycurgue alla le chercher en Crète, pour s'aider de ses conseils dans l'établissement de son nouveau gouvernement. Ses odes, dit Plutarque, étoient autant d'exhortations à l'obéissance & à la concorde, auxquelles il donnoit une nouvelle force par la douceur de sa voix & de ses chants. Platon, Porphyre, Athénée, & le scholiaste de Pindare, parlent aussi de ses talens, & citent plusieurs airs qu'il avoit composés.

Il y eut un autre Thaletas, aussi de Crète, qui florissoit long-temps après l'ami de Lycurgue. Plutarque le fait contemporain de Solon : c'est lui qui passoit pour avoir délivré les Lacédémoniens de la peste, par la douceur de sa lyre.

Archiloque fut regardé comme l'inventeur de la mélodie dramatique, ou du chant appliqué à la déclamation. Selon Plutarque, il adaptoit de deux manières différentes la musique à ses vers ïambes. Il en récitoit quelques-uns avec un accompagnement qui succedoit au chant, & il en chantoit d'autres au son des instrumens, qui suivoient servilement les mêmes notes que la voix : c'est cette méthode que les poètes tragiques adoptèrent dans la suite. Si l'on en croit le même Plutarque, il n'y a point de poètes dans l'antiquité qui aient autant contribué qu'Archiloque aux progrès de la poésie & de la musique. Hérodote le fait contemporain de Candaule & de Gygès, roi de Lydie, 724 ans avant J. C. ; mais des chronologistes modernes le font vivre beaucoup plus tard (1). Il étoit né à Paros, l'une des Cyclades. Son père étoit d'une naissance très-distinguée, mais il n'avoit épousé qu'une esclave.

Ce n'est pas ici le lieu de rassembler les événemens assez bizarres de la vie d'Archiloque ; ne le considérons que relativement à la musique. Plutarque lui attribue la *Rhythmopée* des ïambes trimètres, la transition subite d'un rhythme à un autre rhythme d'un genre différent, & la manière d'accompagner sur la lyre ces mesures irrégulières, &c. Sans entrer dans une explication minutieuse de ces inventions, il suffira de dire que la mélodie, étant alors rigoureusement conduite par la mesure du vers, de nouveaux nombres en poésie devoient engendrer de

(1) Blair 686 ; Priestley 660 ans avant J. C.

nouveaux airs en musique. Le vers héroïque, ou hexamètre, paroît avoir été seul en usage parmi les plus anciens poètes & musiciens; ils ne connoissoient pas la transition d'un rhythme à l'autre, qu'exigeoit la poésie lyrique. Si donc Archiloque fut le premier inventeur de ce mélange, on pouvoit avec raison lui donner le titre d'inventeur de la poésie lyrique, qui devint après lui une espèce de versification absolument distincte de l'héroïque.

Ce poète-musicien est mis généralement au nombre des premiers vainqueurs des jeux pythiques. *Sa rage* (1) satyrique ne le possédoit pas toujours; & son génie, devenu plus tranquille, lui dictoit quelquefois des hymnes en l'honneur des dieux & des héros. Il en composa un particulièrement pour Hercule, qui lui attira les applaudissemens de toute la Grèce. Il le chanta dans une assemblée très-nombreuse, aux jeux olympiques: il reçut des juges la couronne consacrée au vrai mérite poétique. Cet hymne ou cette ode fut chantée dans la suite pour tous les vainqueurs de ces jeux, qui n'avoient point trouvé de poètes capables de célébrer leur victoire.

Tyrtée, général athénien, & musicien, est célèbre dans toute l'antiquité par la composition & l'exécution de ses airs & de ses chants militaires. Les Lacédémoniens, malgré l'austérité de leurs mœurs, reconnoissoient si bien le pouvoir de la musique, & son influence sur le courage, qu'ils appelèrent Tyrtée à leur secours; & l'ancien scholiaste d'Horace dit qu'ils dûrent la victoire aux sons belliqueux d'une flûte militaire, ou d'un clairon qu'il avoit inventé, & dont il jouoit à la tête de l'armée. Ils lui donnèrent pour récompense les droits de citoyen: ses airs se conservèrent parmi les troupes, & l'on continua de les jouer & de les chanter jusqu'aux derniers momens de la république. C'est de lui qu'étoit cette chanson célèbre que chantoient en dansant, à certains jours de fêtes, trois chœurs, l'un de vieillards, l'autre d'hommes faits, & le troisième d'enfans; & qu'Amyot rend ainsi, avec plus de naïveté que d'exactitude:

1. Nous avons été jadis
Jeunes, vaillans & hardis.
2. Nous le sommes maintenant,
A l'épreuve à tout venant.
3. Et nous, un jour le serons,
Qui tous vous surpasserons.

Tous les anciens auteurs qui ont parlé de l'état progressif de la musique en Grèce, célèbrent unanimement les talens de Terpandre; mais ils ne s'accordent ni sur le temps ni sur le lieu de sa naissance. Suivant les marbres d'Oxford, il vivoit environ 671 ans avant J. C. Plusieurs Anciens lui ont attribué l'addition de trois cordes à celles de la lyre, qui n'étoient avant lui qu'au nombre de quatre. Si les sept cordes étoient déjà connues de son temps dans les autres parties de la Grèce, il semble au moins que Terpandre fut le premier qui s'en servit à Lacédémone. Le peuple s'offensa de cette innovation. La discipline des Spartiates les avoit privés de tous les sentimens naturels, & les avoit soumis à des habitudes fixes que l'on ne pouvoit combattre impunément; soit que Terpandre dérangeât les principes sur lesquels ils s'étoient réglés jusqu'alors, soit qu'il voulût leur en proposer de nouveaux, les nouvelles cordes, ou les nouveaux chants, ou les nouveaux rhythmes sur les anciennes cordes, dûrent être également insupportables a un auditoire lacédémonien, & l'une ou l'autre de ces trois innovations dut paroître une offense publique. Plutarque nous apprend qu'il fut mis à l'amende par les Ephores, pour prix de son invention. Le même auteur dit pourtant, dans son dialogue sur la musique, que Terpandre appaisa une sédition parmi ce même peuple, par les sons persuasifs de sa voix & de sa lyre. Le seul moyen d'accorder ces deux passages, qui semblent contradictoires, c'est de supposer qu'il avoit, par degrés, perfectionné le goût public, ou dégradé le sien.

Terpandre ne se rendit pas moins illustre par son talent pour jouer de la flûte & de la lyre ou cithare, que par ses compositions. Cela paroît par les marbres d'Oxford, par un passage d'Athénée, où l'on voit qu'il obtint le premier prix dans les combats de musique, aux jeux *Carniens*, institués à Sparte pour détourner la colère d'Apollon, excitée par la mort de Carnus, l'un de ses prêtres, que les Doriens avoient massacré; enfin, par le témoignage de Plutarque, qui dit qu'il n'est pas besoin d'autre preuve de l'excellence de Terpandre dans l'art de jouer de la lyre, que celle qui étoit consignée sur les registres des jeux pythiques. On y voyoit qu'il avoit gagné successivement quatre prix dans ces solemnités.

La musique avoit une grande part dans ces jeux. Outre que les combats gymniques y étoient accompagnés du son des instrumens; outre le concours des pièces dramatiques, dont la déclamation chantée étoit aussi soutenue par l'orchestre, il y avoit encore des prix particuliers de musique. Jetons un coup d'œil rapide sur ces fêtes célèbres, considérées seulement sous le rapport de cet art.

Jeux Olympiques. Ils étoient particuliérement consacrés à Jupiter Olympien; & ils prirent leur nom, soit de cette circonstance, soit du temple d'Olympie, auprès duquel on les célébroit. Il paroît qu'ils eurent lieu d'abord à des époques irrégulières, & sans doute pour solemniser quelques grands évènemens. C'est seulement depuis l'an 776 avant J. C. qu'ils revinrent régulièrement tous les cinquante mois, ou le second mois après l'expiration de la quatrième année. Ils formèrent depuis ce temps l'époque la plus intéressante pour la Grèce.

La musique y joua long-temps un rôle très-subor-

(1) *Archilochum proprio rabies armavit iambo.*
HORACE.

donné. Ce ne fut qu'à la quatre-vingt-seizième Olympiade qu'on y institua un prix pour le meilleur joueur de trompette. Cet instrument, qui n'avoit d'abord servi que pour donner le signal aux troupes, s'étoit donc alors extrêmement perfectionné ; & comme il n'est pas vraisemblable qu'on s'en servît pour accompagner la voix, ce fut peut-être, dit M. Burney, le premier instrument sur lequel on joua des *solo* chez les Anciens.

La flûte & la lyre eurent aussi leurs prix, qui continuèrent d'être disputés & distribués jusqu'à l'abolition des jeux olympiques. On sait que Néron, qui regardoit tout grand musicien comme son rival, alla disputer ces prix, subit toutes les épreuves, se soumit à toutes les lois prescrites aux candidats, & sollicita ensuite les juges avec autant de soumission & d'inquiétude qu'un musicien de profession, comme si un empereur, & un tel empereur, eût eu quelque chose à craindre de la sévérité des juges !

Outre ces sortes de concours, où la poésie & la musique attiroient toute l'attention, dans ces assemblées nombreuses & brillantes, ces deux arts se faisoient gloire de jouer le second rôle, pour célébrer les vainqueurs dans les combats de la lutte, de la course des chars, &c. C'est au desir d'immortaliser ces triomphes, que nous devons les odes de Pindare. Ces odes, ainsi que celles de Simonides, de Bacchylides, & de plusieurs autres poètes célèbres, étoient chantées dans les temples, au milieu d'un immense concours. Les vainqueurs, élevés pour ainsi dire au-dessus de l'humanité, voyoient encore leurs statues faites par les plus fameux sculpteurs, & placées dans un bois sacré. Quelle gloire pour eux ! Mais aussi quels encouragemens pour la sculpture, la poésie & la musique !

Jeux Pythiques. Ces jeux, fondés pour garder le souvenir de la victoire d'Apollon sur le serpent Python, ne consistoient dans l'origine, selon Pausanias, que dans des combats poétiques & lyriques. Le prix étoit donné à celui qui avoit fait & chanté le meilleur hymne en l'honneur d'Apollon. On cite parmi les premiers vainqueurs Eleuthère, qui gagna le prix par le pouvoir & la douceur de sa voix, quoique l'hymne qu'il chanta fût composé par un autre. On dit qu'Hésiode ne put être admis parmi les concurrens, parce qu'il ne pouvoit s'accompagner lui-même avec la lyre ; & qu'Homère, lorsqu'il vint à Delphes consulter l'oracle, ne put aussi concourir, parce qu'étant aveugle & infirme, il ne pouvoit qu'avec beaucoup de peine chanter & jouer de la lyre en même temps.

Après la guerre qu'on nomma *sacrée* parce qu'elle eut pour cause un sacrilége commis par les Phocéens, d'abord sur le territoire, & ensuite dans le temple même de Delphes, guerre qui dura dix ans, comme celle de Troye, le retour des jeux pythiques fut fixé à la seconde année de chaque Olympiade. Ce fut alors (591 ans avant J. C.) qu'on ajouta au prix qu'on donnoit auparavant aux musiciens qui chantoient le mieux en s'accompagnant de la lyre ; deux autres prix ; l'un pour ceux qui chantoient le mieux, accompagnés de la flûte ; l'autre pour ceux qui, sans chanter, jouoient seuls de cet instrument avec le plus d'expression & de goût. C'est de là qu'on peut dater la séparation de la poésie & de la musique, qui jusqu'alors avoient été toujours unies. Ce fut Sacadas, d'Argos, qui remporta le premier ce prix de la flûte seule.

A la huitième Pythiade (559 ans avant J.C.), on décerna de plus une couronne pour les musiciens qui joueroient le mieux des instrumens à cordes, sans chanter. Le prix de tous ces combats pythiques étoit une couronne de laurier, en mémoire de l'amour d'Apollon pour Daphné ; dans la suite on y joignit des pommes, fruit consacré à Apollon.

Strabon, en parlant des différens genres de combats établis dans les jeux pythiques, cite une espèce particulière de composition, qui fut chantée, comme un hymne, en l'honneur d'Apollon, & accompagnée du son des instrumens. On l'appeloit le *Nome pythique :* c'étoit une sorte de cantate fort longue, consistant en cinq parties, qui faisoient toutes allusion à la victoire remportée par le dieu sur le serpent Python. La première partie s'appeloit *le prélude*, ou préparation au combat ; la seconde, *la charge ;* la troisième, *la chaleur du combat ;* la quatrième, *le chant de victoire*, composé d'iambes & de dactyles ; & la cinquième, *le sifflement du monstre mourant.* Cet air, selon Pausanias, fut composé & joué pour la première fois à Delphes, par Sacadas, qui étoit aussi bon poète que bon musicien, & dont les poèmes lyriques & élégiaques étoient si estimés, que Pindare lui-même en avoit fait l'éloge dans des ouvrages qui se sont perdus, mais qui existoient du temps de Pausanias & de Plutarque. Parmi les autres musiciens-poètes qui se distinguèrent aux jeux pythiques, voici les principaux, dont la réputation s'étendit dans toute la Grèce.

Alcman, né à Sardes, florissoit environ 670 ans avant Jésus-Christ. On dit qu'il fut esclave à Sparte dans sa jeunesse, mais que ses bonnes qualités & son génie lui acquirent la liberté, & un rang distingué parmi les poètes lyriques. Il jouoit parfaitement de la lyre, & il excelloit à chanter des vers au son de la flûte, à composer de la musique pour les chœurs de danse, & surtout des chansons d'amour & de galanterie. Il fut un des grands musiciens que les Lacédémoniens appelèrent, dans les besoins de l'Etat, pour chanter des airs au son de la flûte, & pour animer leurs troupes, habituées à être guidées par cet instrument dans toutes leurs évolutions.

Alcée, né à Mitylène, florissoit, selon la chronique d'Eusèbe, dans la quarante-quatrième Olympiade, c'est-à-dire, environ 604 ans avant Jésus-

Christ. Il quitta le service militaire pour celui des muses, après avoir eu, comme Archiloque l'avoit eu avant lui, & comme Horace l'eut après, la honte de fuir dans le combat & de perdre son bouclier. Son esprit remuant & brouillon l'entraîna dans beaucoup d'aventures étrangeres au sujet que nous traitons. Quant à ses talens, il excella également dans la poésie & dans la musique; il composa des odes, des hymnes, des épigrammes. Ses vers, tantôt menaçans, tantôt touchans & plaintifs, étoient, selon Quintilien, graves, concis, magnifiques, sententieux, & si approchans de ceux d'Homère, qu'Horace lui a donné avec justice une lyre d'or.

Et te sonantem pleniùs aureo
Alcæe plectro.

Il fut contemporain & compatriote de Sappho, dont on assure même qu'il fut violemment épris.

Les Aventures de Sappho & les restes précieux de ses poésies sont trop connus, pour qu'il soit besoin d'entrer à ce sujet dans aucun détail. Parlons plutôt d'une invention musicale qui lui est attribuée. Aristoxène & Plutarque disent qu'elle inventa *le mode mixolydien*. Le mode lydien étoit le plus élevé des cinq modes originaux, ayant pour son plus bas son, pour sa corde *proslambanomène*, la note qui correspondoit à notre *fa* ♯ sur la quatrième ligne de la basse. Le mixolydien, inventé par Sappho, étoit encore un demi-ton plus haut; & l'on y ajouta depuis, à la tierce mineure au-dessus, le mode *hypermixolydien*, & l'*hyperlydien* à la quarte. Platon voulant simplifier la musique, & renfermer l'échelle dans des bornes plus modérées, se plaint, dans le troisième livre de sa *République*, de la licence de ces modes aigus, dont celui de Sappho étoit l'origine.

Si la seule différence entre les modes étoit la place qu'ils occupoient dans le grand systême, au grave ou à l'aigu, cette invention du mode mixolydien pouvoit avoir été suggérée à Sappho par l'étendue de sa voix, qui étoit peut-être plus haute que celle des poètes-musiciens qui l'avoient précédée: ceux qui vinrent après elle, avec des voix plus basses, voulant chanter sur ce même mode, & même sur des modes encore plus élevés, offensèrent l'oreille de Platon, qui défendit, dans sa république, l'usage de ces modes, comme indécens & trop efféminés, même pour des femmes.

Si le caractère des modes dépendoit aussi en partie du rhythme ou de la cadence, il n'est pas invraisemblable qu'outre la différence de diapalon, la nouveauté du mode mixolydien de Sappho consistât surtout à appliquer à la mélodie, la mesure appelée *sapphique*, qui étoit de son invention. Mais comment cette mesure & cette élévation du mode lui donnoient-elles ce caractère indécent & efféminé qui avoit blessé Platon? C'est là ce que nous ne pouvons comprendre, non plus que bien d'autres mystères de cette ancienne musique *grecque*.

Vers le commencement du sixième siècle avant l'ère chrétienne, Mimnerme, selon Plutarque, se rendit fameux en jouant sur la flûte un *nome*, ou chanson, appelé *Cradias*: c'étoit un air pour cet instrument, qu'on exécutoit d'ordinaire à Athènes durant la marche ou procession des victimes expiatoires. Ce Mimnerme étoit poète lyrique, & par conséquent musicien; il étoit de Smyrne, & contemporain de Solon. Athénée lui attribue l'invention du vers pentamètre; & ses élégies étoient si estimées de l'antiquité, qu'Horace les préfère à celles de Callimaque (1). Il n'en reste que peu de fragmens.

Le premier que l'ordre chronologique nous présente, après Mimnerme, est STESICHORE, poète fameux, né à Himera, en Sicile. Son premier nom étoit Tisias. Celui de Stesichore (Στησίχορος) lui fut donné à cause des changemens qu'il fit dans la manière d'exécuter le *chœur* du dithyrambe, qui se chantoit en dansant autour de l'autel ou de la statue de Bacchus. Ses poésies nombreuses, dont nous n'avons que quelques restes, existoient encore du temps de Quintilien. Plutarque, en parlant de ses talens pour la musique, cite les changemens qu'il fit dans l'air *harmatien* ou l'air *du charriot*, composé par Olympus.

Simonides florissoit vers le même temps. Il naquit à Céos, l'une des Cyclades, l'an 538 avant Jésus-Christ, & mourut à quatre-vingt-dix ans. Il fut le maître de Pindare. Toute l'antiquité parle de son talent poétique, de la douceur, de la tendresse, & même de la tristesse de ses vers, à qui Catulle donne le nom de *larmes*, *Mæstius lacrymis Simonideis*: il obtint à quatre-vingts ans le prix de poésie dans les jeux publics. Pline lui attribue l'addition de la huitième corde de la lyre; mais les savans ne sont pas là-dessus d'accord avec Pline.

Pindare, dont l'éloge, comme poète, est fait lorsqu'on l'a nommé, naquit à Thèbes, en Bœotie, environ 520 ans avant notre ère. Il reçut ses premières instructions musicales de son père, qui étoit joueur de flûte de profession. Il fut mis ensuite à l'école de Myrtis, femme distinguée par son talent pour la poésie lyrique. La célèbre Corinne y étoit avant lui, & Plutarque dit que le jeune Pindare profita plus de ses leçons que de celles de leur maîtresse commune. Il passa de cette école à celle de Simonides, qui étoit alors extrêmement vieux. Les combats de poésie & de musique étoient alors tellement à la mode dans toutes les grandes villes de la Grèce, qu'on ne pouvoit guère acquérir de réputation dans ces deux arts, sans paroître sur la liste des combatans. Pindare se distingua bientôt dans cette carrière: il y eut souvent pour émule cette même Myrtis & cette même Corinne, dont l'une étoit pour ainsi dire sa mère, & l'autre sa sœur en poésie. Il vainquit Myrtis; mais il fut vaincu cinq fois par Corinne. Pausanias en conclut que les juges

(1) Epist. liv. II. Ep. 1. v. 101.

étoient plus sensibles aux charmes de la beauté qu'à ceux de la poésie & de la musique; & les vers de Corinne, détruits par le temps, ne nous laissent aucun moyen de contredire Pausanias.

Pindare se dédommagea bientôt de ces petites disgraces par la gloire qu'il acquit dans toute la Grèce. On n'a conservé de ses poésies que celles qu'il composa pour célébrer les vainqueurs aux jeux olympiques, pythiques, néméens & isthmiques. A Olympie, ses odes étoient chantées dans le *Prytanée*, où étoit la salle du banquet qu'on donnoit aux vainqueurs; elles étoient répétées par le chœur, au son des instrumens. On les exécutoit ensuite de la même manière, à l'entrée triomphale du vainqueur dans sa ville natale, aux cérémonies & aux sacrifices qu'on célébroit dans ces occasions, avec beaucoup de pompe & de solemnité. Qu'est-ce auprès de ces triomphes brillans de la musique & de la poésie, que l'emploi obscur & mesquin que nous faisons de ces deux arts?

Pindare mourut âgé de quatre-vingt-six ans. Ses concitoyens lui élevèrent un monument dans l'hypodrome de Thèbes. On sait qu'Alexandre ayant pris cette ville, voulut qu'on respectât sa maison & sa famille. Les Lacédémoniens lui rendirent le même hommage, lorsque ravageant la Bœotie, & brûlant la capitale, ils écrivirent sur la porte de ce grand poète: *Ne brûlez pas la demeure de Pindare.* Ce respect pour sa mémoire se conserva si long-temps que, même du temps de Plutarque, la meilleure partie des victimes sacrées, à certaines fêtes, étoit attribuée à ses descendans.

La musique étoit alors parvenue à sa plus grande perfection. Toutes les villes de la Grèce célébroient à l'envi des fêtes où elle jouoit un rôle important. Sparte elle-même s'étoit laissée entraîner aux charmes de cet art. Plutarque, qui paroît avoir souvent consulté les registres des jeux sacrés, nous dit dans la vie de Lysandre, général spartiate, que le musicien Aristonoüs, après avoir obtenu six fois le prix du chant, accompagné de la lyre, dans les jeux pythiques, flattoit Lysandre au point de lui dire que, s'il gagnoit jamais une autre victoire, il se feroit proclamer publiquement son disciple & son serviteur. C'étoit après que les Lacédémoniens eurent pris la ville d'Athènes, abattu les murs & brûlé tous les vaisseaux dans le port, *au son des flûtes*, c'est-à-dire, dans la quatre-vingt-quatorzième Olympiade, 404 ans avant J. C.

On trouve, dans les anciens auteurs, des preuves incontestables de la continuation des combats de musique dans ces jeux, jusqu'à leur abolition totale, après l'établissement du christianisme. Il suffit de citer la victoire que Pylade remporta sur la lyre, 211 ans avant J. C. (Pausanias, *Arcad. liv. VIII*); le laurier pythique, gagné par Néron, à ces mêmes jeux, en qualité de joueur de lyre ou de citharе, soixante-six ans après l'ère chrétienne (Suétone & Dion Cassius); & les deux victoires pythiques, citées parmi un grand nombre d'autres, sur les marbres d'Oxford, & qu'obtint C. Ant. Septimius Publius, le joueur de lyre, sous l'empire de Septime-Sévère, à la fin du second siècle.

Finissons en observant que les jeux pythiques, en l'honneur d'Apollon, furent institués, non-seulement à Delphes, mais à Milet en Ionie, à Magnésie, Sida, Perga & Thessalonique, & que partout la musique & la poésie furent le principal sujet des combats.

Jeux Néméens. Ces jeux, qui tiroient leur nom de Némée, village de l'Arcadie, étoient d'une si haute antiquité, que les Anciens eux-mêmes ne s'accordoient pas sur leur origine. Selon les uns, ils avoient été institués pour les funérailles du jeune Archémore, par les sept chefs de la guerre de Thèbes: selon d'autres, par Hercule, pour rendre grâce à Jupiter de sa victoire sur le lion de Némée. Les exercices y étoient à peu près les mêmes qu'aux jeux olympiques; & la musique en faisoit partie, comme le prouve un passage de Plutarque, dans la vie de Philopœmen. Il y dit que ce général, après avoir remporté la célèbre victoire du Mantinée, entra au théâtre, pendant les jeux néméens, *lorsque les musiciens disputoient le prix de musique.* Le musicien Pylade, de Mégalopolis, commençoit à chanter, au son de la lyre, un air composé par Timothée, dont les paroles parurent tellement convenir à Philopœmen, que tous les yeux se fixèrent sur lui, & que le chant fut interrompu par les applaudissemens & les acclamations publiques.

Timothée, l'un des plus célèbres poètes-musiciens de l'antiquité, étoit né à Milet, ville Ionienne de Carie, 446 ans avant Jésus-Christ. Il excella non-seulement dans la poésie lyrique & dithyrambique, mais dans l'art de jouer de la lyre. Il ajouta quatre cordes, selon Pausanias, aux sept qu'avoit déjà cet instrument; mais Suidas prétend qu'il y en avoit déjà neuf avant lui, & qu'il n'ajouta que la dixième & la onzième. Quoi qu'il en soit, le fruit qu'il retira de ces additions fut de soulever contre lui le sénat de Sparte. Les deux rois & les éphores le condamnèrent par un décret, que Boëce nous a conservé, à retrancher de sa lyre les cordes superflues qu'il avoit ajoutées au sept primitives, & à être banni de leur ville, où il étoit venu, disoient-ils, *pour corrompre les oreilles de la jeunesse, par l'introduction d'une trop grande variété de notes; pour efféminer la musique par le nombre de ses cordes & la nouveauté de ses chants; & pour rendre la mélodie infâme, en substituant le chromatique à l'enharmonique, &c.* Près de deux siècles auparavant, Terpandre, comme nous l'avons vu plus haut, avoit été presqu'aussi mal payé à Sparte de ses inventions musicales.

Il faut remarquer ici que les Lacédémoniens admettoient le genre *enharmonique* à cause de sa simplicité, & qu'ils réprouvoient le *chromatique* comme trop

trop difficile & trop efféminé : nouvelle preuve de l'existence de deux enharmoniques, dont le plus ancien étoit remarquable par sa simplicité & sa dignité.

On peut voir dans Suidas & dans Etienne de Byzance, les titres d'un grand nombre de compositions musicales & poétiques de Timothée. Il mourut en Macédoine, âgé de quatre-vingt-dix ans, deux ans avant la naissance d'Alexandre-le-Grand. Ce n'étoit donc pas ce Timothée, fameux joueur de flûte, qui eut tant de crédit auprès de ce prince, & dont les sons l'animoient au point de le forcer à prendre les armes. On n'a point fait attention aux dates; on a oublié que l'un de ces Timothées étoit né à Milet, l'autre à Thèbes, & on les a presque toujours confondus ensemble.

Jeux Isthmiques. Ils furent ainsi nommés parce qu'on les célébroit dans l'isthme de Corinthe. Les combats de musique & de poésie s'y joignoient aux autres combats, comme dans tous les jeux de la Grèce; mais ils n'offrent rien de particulier à l'histoire de l'art.

A ces quatre espèces de jeux, qu'on nommoit *sacrés*, & qui étoient regardés comme les premiers dans la Grèce, on en pourroit ajouter beaucoup d'autres, puisque chaque État, & presque chaque ville avoit ses jeux particuliers, dans la plupart desquels les poètes & les musiciens se disputoient le prix. Mais parmi les fêtes de cette espèce, il y en avoit une à Athènes, dont il est trop souvent fait mention dans les anciens auteurs, pour n'en point parler ici; c'étoient les *jeux Panathénées*.

Il y avoit à Athènes deux solemnités de ce nom; l'une & l'autre étoient en l'honneur de Minerve, patrone de cette ville. Elles étoient si anciennes, qu'on en faisoit remonter l'institution jusqu'à Orphée. Les grands jeux panathénées étoient célébrés tous les cinq ans; les petits, tous les trois ans, ou même tous les ans, selon quelques auteurs. Parmi les différens prix qu'on y distribuoit, on distinguoit ceux de poésie & de musique. Ils passoient pour avoir été fondés par Périclès, & cela étoit digne de son goût pour les arts; mais Plutarque, qui avoit consulté les registres de ces jeux, comme ceux de tous les autres, assure qu'on y avoit exécuté de la musique long-temps avant Périclès. Des rhapsodes furent nommés par Hipparque, fils de Pisistrate, pour y chanter les vers d'Homère.

Des chanteurs de la première classe, accompagnés de joueurs de flûte & de lyre, y exerçoient leurs talens sur des sujets fixés par les directeurs des jeux; & tandis qu'Athènes fut libre & indépendante, on célébra dans ces chants Harmodius & Aristogiton, qui s'étoient opposés au pouvoir des Pisistratides & d'Aristobule, & qui avoient délivré Athènes du joug des trente tyrans que lui avoient imposé les Lacédémoniens.

On y donnoit aussi des prix aux joueurs de flûte; cet instrument jouit long-temps d'une haute estime dans toute la Grèce, mais surtout à Athènes, peut-être parce qu'on prétendoit qu'il avoit été inventé par Minerve. Aristote dit que la flûte, dans les premiers temps après son invention, ne fut en usage que parmi le petit peuple, & fut regardée comme un instrument ignoble, indigne d'un homme libre, jusqu'après l'invasion & la défaite des Perses. Alors les richesses & le luxe en rendirent l'usage si commun, que c'étoit une disgrace pour une personne bien née, que de n'en savoir pas jouer. Callias & Critias, Athéniens, Archytas de Tarente, Philolaüs & Epaminondas étoient de très-bons joueurs de flûte. En général, la musique étoit dans une telle faveur à Athènes, & l'étude en étoit regardée comme une partie si essentielle de l'éducation, au temps de Périclès & de Socrate, que Platon & Plutarque ont cru nécessaire de nous apprendre de qui ces deux grands personnages avoient reçu les leçons de cet art.

Damon l'Athénien fut le maître de musique de tous les deux. Socrate l'appelle son ami, dans un dialogue de Platon, où il est dit qu'il avoit recommandé de donner pour maître au fils de Nicias, Damon, disciple d'Agathocle, qui non-seulement excelloit dans sa profession, mais qui possédoit toutes les qualités qu'on pouvoit desirer dans un homme à qui l'on vouloit confier le soin de la jeunesse. Il avoit surtout cultivé cette partie de la musique qui a rapport au temps & à la mesure; c'est ce qui lui donnoit le plus de mérite aux yeux de Platon, qui sembloit regarder le rhythme comme la partie la plus essentielle de la musique, & celle d'où dépendent les mœurs du peuple, beaucoup plus que de la mélodie. Aristides-Quintilien le cite comme ayant caractérisé ses chants par un choix judicieux de sons & d'intervalles, les mieux adaptés aux effets qu'il vouloit produire.

Périclès, qui fut un juge si éclairé de tous les arts, & dont ils reçurent de si grands encouragemens, voulut que les Muses eussent la première part aux spectacles publics dont il amusoit le peuple. Non-seulement il régla la forme & il augmenta le nombre des combats musicaux & poétiques aux fêtes panathénéennes, mais il bâtit l'*Odeum*, salle de musique où les poètes & les musiciens venoient tous les jours s'exercer dans leur art, & répéter les nouvelles compositions avant de les livrer au théâtre.

Ce fut encore Périclès qui fit venir à Athènes Antigénide, l'un des plus fameux musiciens de l'antiquité. Il étoit, selon Suidas, natif de Thèbes en Bœotie, & fils de Satyrus, célèbre joueur de flûte. Les Thébains en général se piquoient de bien jouer de cet instrument. Ils y avoient une prééminence reconnue de toute la Grèce, & à laquelle ils mettoient une grande importance. Après la ruine totale de leur ville, qui ne fut jamais entièrement rebâtie, ils ne se donnèrent pas beaucoup de peine pour rétablir les monumens publics qui avoient été renversés ou

détruits, excepté seulement une statue de Mercure, qu'ils eurent une peine infinie à dégager de dessous les décombres, & qu'ils remirent sur pied parce qu'elle portoit cette inscription : *La Grèce a déclaré que Thèbes l'emportoit dans l'art de jouer de la flûte.*

Antigénide étant d'une ville où la flûte étoit en si grand honneur, & fils d'un homme qui en jouoit si bien, sembloit être destiné à exceller lui-même dans cet art ; aussi le porta-t-il à un plus haut degré de perfection qu'aucun musicien de son temps, surtout après avoir pris les leçons de Philoxène. Ce célèbre poète-musicien, natif de l'île de Cythère, avoit composé un grand nombre de poèmes lyriques, qui sont entiérement perdus. Les poètes comiques de son temps, & ensuite Plutarque, blâmèrent ses innovations en musique. Son disciple Antigénide, pendant sa jeunesse, l'accompagnoit d'ordinaire, & jouoit sur la flûte les airs que Philoxène avoit composés pour ses vers. Instruit par un tel maître, il n'est pas étonnant qu'il eut à son tour des élèves de la première classe, & qu'il fut caressé par les plus grands princes. Périclès, qui avoit entrepris l'éducation de son neveu Alcibiade, lui donna Antigénide pour maître de flûte. Nous trouvons dans Aulu-Gelle, qu'Alcibiade, qui étoit fort amoureux de sa personne, fut bientôt dégoûté de cet instrument, comme Minerve l'avoit été avant lui. S'étant regardé dans un miroir tandis qu'il jouoit de la flûte, il fut si choqué de la convulsion qu'il apperçut dans tous ses traits, qu'il se mit en colère, brisa sa flûte, & la jeta loin de lui ; ce qui mit cet instrument dans une grande défaveur parmi la jeune noblesse d'Athènes.

Ce fut Antigénide, au rapport d'Athénée, qui joua de la flûte aux fêtes du mariage d'Iphicrate, quand ce général athénien épousa la fille de Cotys, roi de Thrace. C'est à lui que Plutarque attribue d'avoir transporté Alexandre, en lui jouant l'*air du charriot*, jusqu'à lui faire prendre ses armes & charger ses gardes ; mais c'est à Timothée que d'autres donnent ce triomphe. Les Lacédémoniens avoient une chanson qui disoit, qu'*un grand joueur de flûte pouvoit rendre un homme capable de braver tous les dangers, & de résister au fer même.*

Malgré sa réputation & ses succès, ce grand musicien regardoit la faveur publique comme une possession précaire, & ne s'enorgueillit jamais des applaudissemens de la multitude. Il tâchoit d'inspirer à ses élèves les mêmes sentimens ; pour en consoler un qui avoit beaucoup de talent, & qui n'avoit été que médiocrement applaudi : *La première fois que tu joueras*, lui dit-il, *ce sera pour moi & pour les Muses.* Il étoit si persuadé du mauvais goût du peuple en général, qu'entendant un jour, à une grande distance, applaudir avec excès un joueur de flûte, il dit : *Il faut qu'il y ait quelque grand défaut dans le jeu de cet homme, sans quoi ce peuple ne l'eût pas tant applaudi.*

Il imagina plusieurs nouveautés pour la flûte ; il augmenta le nombre des trous, ce qui étendit la portée de cet instrument, & rendit ses tons plus flexibles, & susceptibles de plus de variété. Théophraste rapportoit, dans son Histoire des Plantes, comment & dans quel temps Antigénide coupoit des roseaux pour sa flûte, afin d'en avoir qui pussent rendre toutes les délicatesses & les raffinemens de sa nouvelle musique ; & Pline a traduit ce passage (*liv. XVI, chap.* 36).

Ses innovations ne se bornèrent pas à la seule flûte ; elles s'étendirent jusqu'à la robe de ceux qui jouoient de cet instrument. Il fut lui-même le premier qui parut en public avec d'élégantes pantoufles milésiennes, & avec une robe couleur de safran. Ce petit charlatanisme donna des armes contre lui, & c'est sans doute ce qui anima la verve des poètes comiques. Malgré les rapports que l'on peut chercher à établir entre les sensations visuelles & celles de l'oreille, il est difficile de concevoir ce que des pantoufles & une robe jaune pouvoient ajouter aux effets de la flûte d'Antigénide.

Dorion fut son contemporain & son rival. Plutarque parle de lui comme d'un joueur de flûte qui avoit fait aussi plusieurs changemens dans la musique de son temps, & qui étoit à la tête d'une secte de musiciens toujours opposée à une autre secte, dont Antigénide étoit le chef. Ce Dorion, quoique très-vanté par Athénée, comme un grand poète & un grand musicien, est encore mieux connu comme un homme de plaisir & de bonne chère. On rapporte de lui un grand nombre de bons mots assez heureux, mais qui ne font rien à l'histoire de la musique.

Une circonstance citée par Plutarque, dans sa Vie d'Isocrate, suffit pour faire juger de la quantité de flûtes qui se consommoit alors à Athènes. Cet orateur, dit-il, étoit fils de Théodore, faiseur de flûtes, qui devint assez riche, en travaillant de son métier, non-seulement pour donner à ses enfans une éducation très-distinguée, mais aussi pour soutenir un des fardeaux les plus pesans qu'un citoyen d'Athènes pût porter ; c'étoit de fournir un *chœur* pour sa tribu ou son quartier, dans les fêtes publiques & les cérémonies religieuses.

La richesse de Théodore ne paroîtra pas extraordinaire, si l'on juge du prix des flûtes par celle d'Isménias, célèbre musicien de Thèbes, qui avoit donné, à Corinthe, trois talens pour une flûte, c'est-à-dire, environ 13,000 francs. Il est vrai que cet Isménias étoit une espèce de fou, dont Pline & Plutarque rapportent plusieurs extravagances ; mais il est certain que les joueurs de flûte vivoient alors en général d'une manière splendide & magnifique. Si un mauvais joueur de flûte, dit Xénophon, veut passer pour bon, comment doit-il s'y prendre ? il n'a qu'à imiter les bons dans tout ce qui est étranger à son art, dépenser beaucoup en riches ameublemens, paroître en public avec un grand nombre de serviteurs, &c.

L'importance de cet instrument est prouvée par plusieurs inscriptions gravées sur d'anciens marbres, & publiées par Montfaucon : on y voit qu'à Athènes, les joueurs de flûte attachés aux sacrifices étoient toujours choisis & nommés avec les officiers de l'Etat. Ils jouoient pour les prêtres seuls, pendant le sacrifice, des airs pieux, convenables à la cérémonie, pour écarter d'eux toutes les distractions pendant l'exercice de leurs fonctions. Ils étoient nourris, comme les prêtres mêmes, de la viande des victimes. Aussi disoit-on proverbialement en Grèce, à ceux qui vivoient à la table des autres : *Vous vivez comme un joueur de flûte.*

Parmi le grand nombre de ces virtuoses, dont on trouve les noms dans les anciens auteurs, on doit distinguer ceux qui étendirent les limites de leur art, & qui méritèrent le titre d'inventeurs. Tel fut Clonas, qui, selon Plutarque, vivoit du temps de Terpandre. Ce fut le premier qui composa des *nomes*, ou airs pour la flûte, dont trois surtout furent très-célèbres dans l'antiquité. Tel fut encore Polymnestes, de Colophon en Ionie, qui composoit pour la flûte aussi bien qu'il jouoit de la lyre : il n'étoit pas commun chez ces anciens musiciens de jouer également bien de ces deux instrumens. Polymnestes passoit pour avoir inventé le mode *hypo-lydien* ; ce mode étoit un demi-ton au-dessous du dorien, qui étoit le plus bas des cinq modes originaux. Il étoit peut-être la première extension de l'échelle au grave, comme le mixo-lydien l'étoit à l'aigu.

Téléphanes, natif de Samos, fut célèbre, au temps de Philippe de Macédoine, par son talent pour la flûte, & par l'intime amitié de Démosthènes. Cléopâtre, sœur de Philippe, lui fit élever un tombeau sur le chemin entre Mégare & Corinthe : ce monument subsistoit encore du temps de Pausanias.

Les hommes ne furent pas les seuls à cultiver cet instrument : plusieurs femmes s'y adonnèrent avec succès. La plus célèbre de toutes fut Lamia ; sa beauté, son esprit, son habileté dans son art, la firent regarder comme un prodige. Plutarque, Athénée & d'autres auteurs parlent des honneurs qu'elle reçut dans la Grèce ; & l'on conserve dans la collection des pierres gravées de la bibliothèque impériale, un améthyste où sa tête, gravée avec les attributs de sa profession, rend témoignage de sa beauté. Son goût pour les voyages servit à étendre sa réputation. Etant allée d'Athènes, sa patrie, en Egypte, elle étoit dans une grande faveur à la cour d'Alexandrie, lorsque Ptolémée Soter & Démétrius s'étant déclaré la guerre pour l'île de Chypre, Ptolémée fut défait dans un combat naval ; & ses bagages, ses domestiques, ses femmes & toute sa suite tombèrent entre les mains de Démétrius. Ce prince aimable, d'une beauté achevée, & beaucoup plus jeune que Lamia, devint éperduement amoureux d'elle. Elle profita de sa passion pour obtenir de lui, en faveur des Athéniens, des bienfaits si extraordinaires, qu'ils lui rendirent les honneurs divins, & lui dédièrent un temple sous le nom de *Vénus Lamia.*

Tandis que les instrumens furent bornés à suivre la mesure des vers, ils n'auroient pu mettre dans le rhythme de leurs airs une grande variété, sans détruire l'accent de la langue ; mais, à mesure que les musiciens se délivrèrent des lois de la prosodie & du mètre, ils multiplièrent les cordes de la lyre & les trous de la flûte ; ils introduisirent de nouveaux mouvemens plus compliqués, plus variés, de nouveaux intervalles, & des modulations extraordinaires. Plutarque cite Lasus, Mélanippide, Timothée, Phrynis & quelques autres, comme les premiers qui osèrent appliquer au chant ces licences. Elles ne purent leur être suggérées que par la grande pratique de la musique instrumentale, infiniment plus libre que la vocale, dans tout pays, quel qu'en soit le langage, mais surtout en Grèce, où les mesures & les accens de la langue étoient gouvernés par de si sévères lois.

Je désapprouve, dit Aristote, tous les genres de difficultés dans la pratique des instrumens, & même dans la musique en général. J'appelle artificiels & difficiles tous ces tours qui sont en usage dans les jeux publics, où le musicien, au lieu de réunir ce qui est le véritable objet de son talent, ne cherche qu'à flatter le goût corrompu de la multitude.

Ces vices, dont se plaignoit Aristote, ne firent qu'augmenter après lui. Les chœurs, qui avoient jusqu'alors gouverné la mélodie des joueurs de lyre & de flûte, leur devinrent subordonnés. Les philosophes eurent beau crier contre ces innovations, qu'ils croyoient propres à détruire les mœurs du peuple. Le peuple, qui n'est jamais disposé à sacrifier les plaisirs des sens à ceux de l'esprit, écoutoit ces nouveautés avec ravissement, & en encourageoit les auteurs. Cette espèce de musique passa bientôt des jeux sur le théâtre, s'empara des principales parties du drame ; & la musique, après avoir été l'humble compagne de la poésie, devint sa souveraine.

Non-seulement Aristote, mais Platon, Aristoxène & Plutarque se plaignent de la corruption & de la décadence de la musique. Le pieux Platon regardoit cet art comme fait seulement pour les dieux & pour la célébration des cérémonies religieuses, ou comme un attrait pour des lectures pieuses & morales dans l'éducation de la jeunesse. Partant de ce principe, il censuroit l'emploi qu'on en faisoit dans les fetes publiques, sur les théâtres, & dans les amusemens domestiques. Cette manière de voir, qui tenoit à ses vues générales de perfection, ne prouve donc rien contre la musique de son temps.

Les plaintes d'Aristoxène prouvent plus que celles de Platon & d'Aristote ; il étoit moins grand philosophe, mais meilleur musicien. Cependant, comme il étoit non-seulement professeur de musique, mais auteur d'ouvrages sur la musique, & d'un système particu-

lier, il avoit néceſſairement des rivaux à combattre, des opinions à ſoutenir, ce qui ſe fait toujours aux dépens de la modération; & il ſuffit que la muſique de ſon temps fût contraire à ſes principes & à ſes idées, pour qu'il en ait dit beaucoup de mal, ſans qu'on en puiſſe conclure qu'elle méritât tout le mal qu'il en a dit.

Plutarque répète ſouvent que le théâtre avoit corrompu la muſique; mais il faut ſe rappeler qu'il étoit prêtre d'Apollon, ce qui devoit l'engager à trouver, comme Platon, tout emploi de la muſique, autre que celui qu'on en faiſoit dans les temples, abuſif & vicieux. Athénée dit au contraire que, malgré tous ces reproches faits à la muſique théâtrale, d'autres penſoient que l'art devoit, en Grèce, ſa principale perfection au théâtre.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt naturel de penſer que la muſique grecque eut, comme les autres arts, & même comme toutes les autres choſes, ſon enfance, ſa maturité, ſa décrépitude; & que ce fut dans ſon moyen âge, qu'également éloignée de la foibleſſe de l'enfance & de celle de la vieilleſſe, elle fut dans toute ſa beauté & dans toute ſa force. Depuis que les *Grecs* furent entiérement ſoumis, leurs actions ni leurs ouvrages n'eurent plus rien de grand. Ils continuèrent cependant de cultiver la muſique ſous les empereurs romains & ſous les leurs. Ils en firent toujours un de leurs plus doux amuſemens, même ſous le gouvernement des Turcs; mais leur muſique moderne reſſemble ſi peu à l'ancienne, elle eſt ſi peu digne de ſervir de modèle au reſte du monde, qu'elle paroît barbare à toute autre oreille qu'aux leurs, & qu'eux ſeuls peuvent s'y plaire.

Telles ſont les viciſſitudes qu'a éprouvées le plus ſéduiſant des arts chez le plus ſenſible des peuples. Tel eſt, relativement à l'hiſtoire de ſes différens progrès, le réſultat qu'on peut tirer de ce qu'en ont écrit les Anciens & quelques Modernes. Mais, malgré toutes les recherches que les ſavans ont faites ſur ſa nature, ſur toutes les parties techniques qui en conſtituoient l'eſſence, il y reſte, il y reſtera toujours des obſcurités inexplicables.

Cela vient principalement de ce que nous n'avons aucune véritable trace des antiques productions de cet art. On a regardé comme authentiques les morceaux qu'a publiés M. Burette; mais ils ſont certainement altérés, & quant au rhythme & quant à la mélodie. C'eſt ce que ſoutient avec vraiſemblance un auteur ingénieux, D. Eximeno, qui a toujours employé, dans l'étude de la muſique, une philoſophie examinatrice, une grande ſagacité de goût; & c'eſt par l'extrait de ſon opinion ſur ce point intéreſſant de critique muſicale, que je terminerai cet article.

« L'inclination générale des *Grecs* pour toute ſorte de plaiſirs, & les heureuſes diſpoſitions de leur langue, les rendirent ſi paſſionnés pour la muſique, qu'elle leur parut digne de l'attention du gouvernement, & partie eſſentielle de l'éducation. Ils crurent la muſique néceſſaire pour former des citoyens humains & civiliſés.

Des philoſophes & des légiſlateurs laiſſèrent écrites pluſieurs lois concernant la muſique, afin qu'elle ſervît à façonner les mœurs des citoyens, conformément à l'eſprit de chaque république.

C'eſt pourquoi les Spartiates, dont les mœurs étoient auſtères, défendoient ſévèrement la muſique efféminée; mais à Athènes, où tout étoit permis en matière de mœurs, tout l'étoit auſſi en matière de muſique. Pour encourager les citoyens à s'exercer dans cet art, outre les prix donnés aux chanteurs dans les jeux olympiques, le chant étoit le ſeul talent qu'on pût faire briller dans les fêtes de Bacchus. Chaque tribu envoyoit ſes chanteurs à ces jeux publics pour y diſputer le prix.

On peut ſe figurer avec quels ſoins étoient compoſés ces chants, auxquels s'intéreſſoit tout un peuple, pour que la gloire du prix fût répandu ſur la tribu du vainqueur.

Il ne faut donc point s'étonner que Platon ait regardé la muſique comme une partie eſſentielle de l'éducation, & qu'il ait déterminé juſqu'à quel degré un jeune homme devoit y être inſtruit. Deux grands hommes qui la mépriſèrent, eurent à la fin lieu de s'en repentir. L'un fut Socrate, qui, plus auſtère qu'il ne convenoit aux mœurs d'Athènes, négligea tout-à-fait la muſique, mais qui, en ayant enfin reconnu la néceſſité, entreprit à ſoixante ans d'apprendre à jouer de la lyre. L'autre fut Themiſtocle, auſſi grand philoſophe que grand capitaine, qui, ſe trouvant à un banquet où, ſelon la coutume, on lui préſenta une lyre, répondit franchement qu'il n'en ſavoit pas jouer; ſes grandes victoires ne le ſauvèrent pas du mépris que ſa ruſticité lui attira de la part de tous les convives. Ce trait, ſouvent cité, prouve quelle eſt la force des préjugés nationaux. Si Fabius ou un autre des anciens généraux romains avoit été ſurpris dans un feſtin jouant de la lyre, cela eût ſuffi ſans doute pour obſcurcir la gloire de ſes triomphes; mais à Athènes, pour que le nom d'un général fût reſpecté, il falloit qu'il ſût manier d'une main l'épée, & de l'autre la lyre.

La muſique naquit & ſe perfectionna parmi les *Grecs* en même temps que la poéſie. Le chant fut employé d'abord dans les hymnes ſacrés, qu'on chantoit au milieu des fêtes, à la louange des dieux & des héros. Ce chant étoit ſans doute ſimple, peu varié, & entrecoupé, comme notre chant d'égliſe, de ſtrophes intercalaires, chantées par le peuple. Ce ne fut donc pas le chant des hymnes qui fit faire à la muſique ſes plus grands progrès; & ce fut ſur le théâtre qu'elle parvint au dernier degré de perfection. Les chœurs, ſoit dans la tragédie, ſoit dans la comédie, étoient des eſpèces d'odes, où bril-

loit tout le génie du poète, & où pouvoit se développer celui du musicien.

La poésie lyrique, qui prend ordinairement pour sujet l'expression de quelque sentiment ou de quelque passion, est la plus propre à être mise en musique; & pour connoître l'état de celle-ci dans un siècle ou dans une nation, il suffit de considérer l'état de la première. Le luxe de la musique ne put entrer dans Rome qu'au temps de la décadence de la république, lorsque naquit Horace, le prince des lyriques latins. A peine y eut-il, dans nos siècles de barbarie, une composition poétique digne du titre de lyrique; aussi la musique de ces temps fut-elle toute barbare. La musique moderne est née en Italie, & s'y est perfectionnée à mesure que la poésie lyrique y a fait des progrès. L'époque des ouvrages de Métastase, & celle de la musique des plus grands maîtres est la même.

On peut juger, d'après cette réflexion, quel fut l'état de la musique grecque dans le temps où Athènes vit fleurir tant d'excellens poètes lyriques, qui surent exprimer si divinement dans leurs odes toutes les affections dont le cœur humain est susceptible. Quelque belles que fussent ces odes, on ne les auroit certainement pas chantées, si la musique n'avait pas été capable de réveiller & de rendre encore plus vives ces mêmes affections. Qu'on se figure donc quels étoient les chants de cette Sapho, poète & cantatrice aussi passionnée que sublime, lorsque transportée d'un amour qui ne connoissoit aucun frein, elle chantoit elle-même la passion dont elle étoit agitée.

Mais pour avoir une juste idée de la poésie lyrique, il ne faut pas se la figurer resserrée dans ces petites compositions qui portent le titre d'*odes*. La tragédie, pour exprimer, par le chant, les grandes passions, employoit souvent le style lyrique; & les beaux morceaux en ce genre dont les pièces grecques sont remplies, devoient faire naître des compositions musicales, dont nos airs & nos chœurs ne peuvent nous retracer qu'une foible idée, & dont on voudroit en vain mettre en doute le mérite & les effets. Ces effets étoient merveilleux, si nous en croyons les récits des Anciens; & pourquoi ne les pas croire? Le caractère des *Grecs*, celui de leur langue, l'extrême délicatesse de leur goût, & leur passion pour la musique, ne suffisent-ils pas pour faire supposer que leur musique étoit supérieure a la nôtre, autant que nos langues modernes, notre goût & nos passions sont inférieures à celles des *Grecs?*

Il s'est formé de nos jours, parmi les savans, un parti contre la musique grecque. M. Burette est un de ceux qui l'a le plus attaquée. (Voyez *Mémoires de l'Acad. des Inscr. & Bell. lett.*, tom. IV, *sur la Symphonie des Anciens.*) Les *Grecs*, dit-il, n'ont point connu le contre-point, & leur musique a dû par conséquent être non-seulement entièrement dépourvue d'harmonie, mais aussi très-pauvre de modulations. Il cite, au secours de cette opinion, la lyre d'Olympe & de Terpandre, qui étoit simplement composée de quatre cordes. En outre, quoiqu'il accorde aux *Grecs* plus de seize cents notes musicales, elles marquoient seulement, ajoute-t-il, le mode & les cordes, mais non le temps & la durée de l'intonation. Leur valeur étoit seulement fixée par la quantité des syllabes : celles-ci étoient ou longues ou brèves; & par conséquent la musique ne pouvoit employer que deux espèces de notes, l'une double de l'autre, sans arpèges, sans *vocalisations*, ni trills, ni autres ornemens modernes. Sur ce principe, il transporte à notre musique trois hymnes grecs retrouvés parmi les manuscrits d'Usserius. Il y emploie seulement les blanches & les noires, les unes pour les longues, les autres pour les brèves, & en nombre égal au nombre des syllabes qui entrent dans les vers. Ces hymnes furent publiés, pour la première fois, en 1581, par Vincent Galilée, & transportés à notre musique, sur le même principe que M. Burette, par le chevalier Hercule Bottrigari, en 1602. (Voyez le tom. V *de l'Acad. des Inscr.*, & le P. Martini, *Hist. de la mus.*, tom. I, p. 207.) M. Burette accorde néanmoins à la musique grecque l'expression, mais non pas telle qu'il ne traite de fabuleux les merveilleux effets que les Anciens lui attribuent. Il regarde en particulier comme insuffisante la raison que donne Polybe de la rusticité des Canaïtes, parce qu'une musique aussi chétive qu'il se figure avoir été la musique grecque, ne pouvoit contribuer à rendre les mœurs douces & humaines.

Toute l'érudition du savant académicien n'a pas, aux yeux du bon sens, la même force que cette simple réflexion : Est-il possible que les *Grecs*, dont le goût fut si délicat dans tous les arts qu'ils cultivèrent, aient été si barbares relativement a la musique, qu'ils cultivèrent plus que tous les autres arts? Ils parloient une langue excessivement douce, qui se plioit aux modulations les plus délicates, aux divisions de temps les plus variées. Ils étoient extrêmement féconds en affections & en sentimens, qu'ils s'étudioient à exprimer par la poésie & par la musique. Ils les exprimèrent en poésie d'une manière inimitable; mais en musique ils ne purent jamais parvenir à faire ce que fait un de nos plus grossiers villageois. Sapho, cette femme passionnée, pleine d'enthousiasme & de feu, chantoit ses passions dans le goût de nos antiennes & de nos graduels.

Et par quels motifs M. Burette cite-t-il la lyre grecque à quatre cordes? Il suppose que les *Grecs*, privés de toute notion de contre-point, accompagnoient le chant à l'unisson. Si donc leur modulation étoit pauvre, parce que la lyre n'avoit que quatre cordes, le chant à l'unisson avec la lyre étoit aussi réduit à moduler sur quatre sons. Cet argument, pour trop prouver, ne prouve donc absolument rien. D'ailleurs, outre cette lyre, les *Grecs* jouissoient de plusieurs autres instrumens à sept cordes, à dix, & même davantage. Mais on ne peut rien conclure de

leurs instrumens, parce qu'on ne sait pas de quelle manière ils en jouoient. Nos descendans ne pourroient-ils pas tirer un bel argument contre notre musique, du violon qui n'a non plus que quatre cordes ?

En supposant la musique grecque telle que M. Burette la décrit, il a raison de regarder comme fabuleuse la force que les Anciens lui attribuoient pour exciter & calmer les passions. Mais les *Grecs* n'auroient pu même inventer de telles fables, sans avoir quelqu'idée que la musique fût capable de produire de pareils effets. Or, de quelle musique prirent-ils cette idée ? Il me semble qu'ils ne purent la prendre de cette ennuyeuse succession de blanches & de noires, que M. Burette nous fait appercevoir dans les hymnes qu'il a interprétés à sa manière. Les chansons des sauvages du Canada ont une modulation plus agréable que ces hymnes.....

Nous voyons, dans les ouvrages poétiques des *Grecs*, la variété & la vivacité de leurs passions ; & ces mêmes passions ne pouvoient s'exprimer en musique sans une égale variété de chants & de modulations. Je ne prétends pas pour cela que la musique grecque ait été entiérement pareille à la nôtre ; il faudroit, pour décider ce point, entendre l'une & la comparer avec l'autre. Je soutiens seulement que la musique grecque étoit pleine d'harmonie ; qu'elle admettoit cette variété de modulations qui peut seule donner du plaisir aux esprits cultivés ; & que supposer que les *Grecs* se soient plu à une musique composée de quatre notes, c'est la plus grande ineptie qu'on puisse imaginer. »

(*M. Ginguené.*)

GROS-FA. Certaines vieilles musiques d'église, en notes quarrées, rondes ou blanches, s'appeloient jadis *Gros-Fa.*

(*M de Castilhon.*)

GROUPE. *s. m.* Selon l'abbé Brossard, quatre notes égales & diatoniques, dont la première & la troisième sont sur le même degré, forment un *groupe.* Quand la deuxième descend & que la quatrième monte, c'est *groupe ascendant ;* quand la deuxième monte & que la quatrième descend, c'est *groupe descendant :* & il ajoute que ce nom a été donné à ces notes à cause de la figure qu'elles forment ensemble.

Je ne me souviens pas d'avoir jamais ouï employer ce mot en parlant dans le sens que lui donne l'abbé Brossard, ni même de l'avoir lu dans le même sens ailleurs que dans son Dictionnaire.

(*J. J. Rousseau.*)

GROUPE. M. de Castilhon, qui connoissoit sans doute cette expression, aujourd'hui hors d'usage, & que Rousseau avoue ignorer, ajoute à son article le suivant.

Outre ce *groupe*, il y en avoit encore un autre, qui n'étoit qu'un *tremolo* (ou *tremblement*) prolongé, suivi d'un *circolo mezzo* en descendant. (Voyez *Tremolo* & *Circolo Mezzo.*

(*M. de Castilhon.*)

GUIDE. *s. f.* C'est la partie qui entre la première dans une fugue & annonce le sujet. (Voyez *Fugue.*) Ce mot, commun en Italie, est peu usité en France dans le même sens. (*J. J. Rousseau.*)

GUIDE. Je remarquerai sur ce mot, que Rousseau lui donne le genre féminin, quoique ce mot soit reçu au masculin dans notre langue. Il y a été déterminé parce qu'en effet il a ce genre dans la langue italienne d'où il le tire ; que signifiant une chose particulière & un peu différente de son acception habituelle, il a cru que cette différence devoit être distinguée par celle du genre. Ce sont les mêmes raisons, & de plus fortes encore, qui m'ont engagé à conserver au mot *final* le genre masculin qu'il a en italien, lorsqu'il exprime le morceau qui termine un acte. (Voyez *Final*, aux observations par lesquelles je motive le genre que j'ai donné à ce mot.) Ainsi, quand Rousseau dit *la guide* d'une fugue, il exprime par une ellipse *la* partie qui *guide* les autres, celles qui doivent l'imiter. (*M. Framery.*)

GUIDON. *s. m.* Petit signe de musique, lequel se met à l'extrémité de chaque portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bémol ou d'un béquarre, il convient d'en accompagner aussi le *guidon.*

On ne se sert plus de *guidons* en Italie, surtout dans les partitions où, chaque portée ayant toujours dans l'accolade sa place fixe, on ne sauroit guère se tromper en passant de l'une à l'autre. Mais les *guidons* sont nécessaires dans les partitions françaises, parce que, d'une ligne à l'autre, les accolades, embrassant plus ou moins de portées, vous laissent dans une continuelle incertitude de la portée correspondante à celle que vous avez quittée.

(*J. J. Rousseau.*)

GUIDON. Le *guidon* se met encore dans une partition au degré de la portée d'une partie, où cette partie commence à aller en unisson avec une autre. Quand c'est à la *quinte* ou *taille*, le *guidon* se met indifféremment quand cette partie marche à l'octave ou à l'unisson de la basse.

(*M. de Castilhon.*)

GUIMBARDE. *s. f.* Cet instrument, dont il n'est parlé, ni dans l'ancienne Encyclopédie, ni dans le Dictionnaire de lutherie de l'*Encyclopédie*

méthodique, partie des arts & métiers, n'est guère connu que de cette classe de peuple qui, des montagnes de Savoie ou d'Auvergne, vient proposer aux habitans de la capitale l'emploi de ses petits talens. Cependant il paroît qu'on en fait usage dans des contrées éloignées. Au moins trouve-t-on dans le voyage en Afrique de M. Le Vaillant, qu'il en avoit porté chez les Hottentots, où il s'en servit avec succès. (Voyez *Effets de la Musique.*) On pourroit présumer néanmoins qu'il y a des instrumens plus propres à faire impression sur l'ame des Sauvages, plus capables d'adoucir la férocité de leurs inclinations.

La *guimbarde* est un instrument de fer, de forme à peu près ovale, dont l'un des côtés vient se terminer en ligne droite. Au milieu est une languette également de fer, mais élastique, qui tient par un bout à l'extrémité aiguë de l'instrument. Il s'applique contre les dents, où il est assujéti par la pression des lèvres. On en joue en agitant avec le doigt la languette élastique, dont la vibration rend un son uniforme, qui se modifie par l'élargissement & le rétrécissement des lèvres. L'expérience seule, très-facile à acquérir, peut indiquer la manière d'obtenir tous les tons possibles & appréciables.

Le son de ce petit instrument est sourd, peu intense & même peu agréable ; cependant j'ai connu un homme du monde qui s'étoit amusé à le cultiver, & qui étoit parvenu à en jouer avec une grande supériorité. On ne peut nier qu'il n'ait beaucoup d'étendue ; mais la foiblesse du son qu'il produit, qu'on auroit de la peine à entendre à vingt pas, s'opposera toujours à son succès, & il est probable qu'il ne sortira jamais de l'obscurité où il est reste parmi nous. (*M. Framery.*)

GUITTARE. *s. f.* Instrument à cordes de boyau que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même position que le luth, le théorbe, &c. Sa forme est aplatie; son manche a dix touches & cinq cordes, dont quatre doubles ; savoir : deux à l'unisson & deux avec octaves. La chanterelle est seule ; les cordes sont attachées à un chevalet élevé de deux lignes sur la table, & sont supportées par un fillet au bout du manche, où elles sont arrêtées par des chevilles tournantes dessous le manche.

Les anciennes *guittares* n'avoient que quatre cordes ; mais depuis cent ans environ, on en a ajouté une cinquième. Son accord, à commencer par la chanterelle, est *mi*, *si*, *sol*, *re*, *la* ; & son étendue, depuis le *la* d'en bas, jusqu'au plus haut ton de la chanterelle, est d'environ quatre octaves.

Cet instrument a peu de son, mais il a beaucoup de ressources du côté de l'harmonie. Ce qui rend le manche difficile à bien connoître & à parcourir, par son étendue, est le renversement des accords qui s'y trouvent comme sur le clavecin, & dans tous les tons. Aussi la tablature est-elle la clef de cet instrument pour en connoître les vraies positions & leur complication, vu la quantité de notes semblables qui peuvent tromper l'écolier, lequel peut-être les iroit chercher fort loin, lorsqu'elles sont sous ses doigts ; ce qui empêche alors la liaison des sons & met de la sécheresse dans le toucher.

Les caractères de la *guittare* sont l'harmonie, & des tournures fines & légères. Le beau toucher vient de l'aplomb de la main gauche & de celui de la main droite qui doit joindre dans le pincé le détaché & la finesse.

On ne doit s'en servir que pour jouer seul, ou pour accompagner une voix.

On ignore l'origine de la *guittare*. On dit que nous la tenons des Espagnols, qui la tenoient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de sûr, c'est que de temps immémorial cet instrument est en vogue en Espagne, & sert surtout dans les sérénades, espèce de concert nocturne fort à la mode dans ce pays, & qui a dû son origine au caractère tendre & galant de cette nation mélancolique, & à la beauté des nuits dont on jouit dans ce climat si chaud.....

La tablature est la méthode dont on se sert pour écrire la musique des instrumens que l'on pince. (V. *Tablature.*) On peut voir aussi dans le Dictionnaire de lutherie de l'*Encyclopédie méthodique*, ce qui regarde plus particulièrement cet instrument. Il seroit superflu d'en répéter ici tous les détails.

La *guittare* s'appeloit *guiterne* vers le onzième siècle, & n'est nommée *guittare* que depuis le dix septième.

La *guittare* est fort en usage chez les Turcs & chez les Persans ; elle leur est venue de l'Arabie, où elle est connue de toute antiquité.

Gaspard Sanz, habile compositeur, dit dans son *Traité de la guittare*, qu'il avoit vu un joueur de cet instrument jouer d'une *guittare* à une seule corde, de manière qu'on croyoit entendre plusieurs instrumens différens. Cela n'est pas plus croyable que la prétendue lyre à trois cordes.

(*M. de la Borde, Essai sur la musique.*)

GUITTARE. Les Nègres ont aussi leur *guittare*; c'est une grande gourde recouverte d'une planche sur laquelle sont tendues quatre ou six cordes. Ils ont encore une sorte de *guittare* ou luth, composé d'une pièce de bois creuse, couverte de cuir, avec deux ou trois cordes de crin : cet instrument est orné de petites plaques de fer & d'anneaux.

(*M. de Castilhon.*)

GUZLA. *s. f.* Instrument des *Morlaques*, monté d'une seule corde, composée de plusieurs crins de cheval entortillés. Cet instrument sert, chez ces peuples, à accompagner la voix d'un chanteur dans

les aſſemblées champêtres, qui ſe tiennent pour l'ordinaire dans les maiſons où il y a pluſieurs filles, & où l'on ſe réunit pour perpétuer, dans des chanſons, le ſouvenir des anciennes hiſtoires de la nation. Ces chanſons s'appellent *Piſmé.*

Leur chant héroïque eſt, dit-on, lugubre & monotone. Ils chantent un peu du nez, ce qui s'accorde aſſez avec le ſon de leur inſtrument.

Outre la *guzla*, les Morlaques ont encore la *muſette*, le *flageolet*, & un *chalumeau* de pluſieurs roſeaux; mais la *guzla* paroît excluſivement conſacrée à l'accompagnement des *piſmé* ou chanſons antiques.

(*M. Framery.*)

GYMNOPÉDIE. *ſ. f.* Air ou nome ſur lequel danſoient à nu les jeunes Lacédémoniennes.

(*M. de Caſtilhon.*)

Fin du premier Volume.

DISTANCE DU CENTRE DE LA LUNE AU SOLEIL ET AUX ÉTOILES.

JOURS.	ÉTOILES occidentales.	A MIDI. D. M. S.	A 3 HEURES. D. M. S.	A 6 HEURES. D. M. S	A 9 HEURES. D. M. S.
1	Épi de la ♍.	24. 44. 30	26. 15. 15	27. 46. 1	29. 16. 50
2		36. 50. 41	38. 21. 13	39. 51. 38	41. 21. 56
3		48. 51. 36	50. 21. 9	51. 50. 36	53. 19. 55
4		60. 44. 54	62. 13. 36	63. 42. 13	65. 10. 46
5		72. 32. 27			
	Antarès.	27. 5. 37	28. 30. 58	29. 56. 32	31. 22. 19
6		38. 33. 54	40. 0. 36	41. 27. 25	42. 54. 19
7		50. 10. 10	51. 37. 35	53. 5. 4	54. 32. 37
12	Soleil.	34. 38. 24	36. 2. 36	37. 26. 58	38. 51. 31
13		45. 57. 0	47. 22. 41	48. 48. 34	50. 14. 38
14		57. 28. 16	58. 55. 41	60. 23. 20	61. 51. 13
15		69. 14. 31	70. 43. 59	72. 13. 44	73. 43. 47
16		81. 18. 27	82. 50. 19	84. 22. 30	85. 55. 1
17		93. 42. 39	95. 17. 13	96. 52. 8	98. 27. 25
18		106. 29. 12	108. 6. 38	109. 44. 26	111. 22. 35
19		119. 38. 36	121. 18. 49	122. 59. 22	124. 40. 14
17	α du Bélier.	....	....	....	....
18		42. 6. 22	43. 44. 1	45. 22. 26	47. 1. 37
19		55. 27. 35	57. 10. 33	58. 54. 1	60. 37. 59
20		69. 24. 43			
20	Aldébaran.	37. 21. 57	39. 12. 19	41. 2. 58	42. 53. 53
21		52. 12. 17	54. 4. 36	55. 57. 5	57. 49. 43
22		67. 14. 43	69. 7. 56	71. 1. 10	72. 54. 25
23		82. 20. 7			
23	Pollux.	38. 23. 47	40. 15. 20	42. 6. 49	43. 58. 14
24		53. 13. 40	55. 4. 13	56. 54. 32	58. 44. 36
25		67. 50. 39	69. 38. 54	71. 26. 46	73. 14. 15
25	Régulus.	....	....	....	....
26		46. 10. 53	47. 56. 13	49. 41. 8	51. 25. 39
27		60. 1. 44	61. 43. 38	63. 25. 8	65. 6. 11
28		73. 25. 2	75. 3. 34	76. 41. 39	78. 19. 20
1		86. 21. 36			

ANCE DU CENTRE DE LA LUNE AU SOLEIL ET AUX ÉTOILES.

ÉTOILES occidentales.	A 12 HEURES. D. M. S.	A 15 HEURES. D. M. S.	A 18 HEURES. D. M. S.	A 21 HEURES. D. M. S.
Épi de la ♍.	30. 47. 41	32. 18. 31	33. 49. 17	35. 20. 1
	42. 52. 7	44. 22. 11	45. 52. 7	47. 21. 55
	54. 49. 7	56. 18. 13	57. 47. 12	59. 16. 6
	66. 39. 14	68. 7. 38	69. 35. 58	71. 4. 14
	....	....	....	....
Antarès.	32. 48. 19	34. 14. 30	35. 40. 49	37. 7. 17
	44. 21. 20	45. 48. 25	47. 15. 35	48. 42. 50
	56. 0. 14			
Soleil.	40. 16. 14	41. 41. 9	43. 6. 14	44. 51. 32
	51. 40. 56	53. 7. 26	54. 34. 9	56. 1. 6
	63. 19. 22	64. 47. 45	66. 16. 25	67. 45. 20
	75. 14. 7	76. 44. 44	78. 15. 40	79. 46. 54
	87. 27. 52	89. 1. 3	99. 34. 34	92. 8. 26
	100. 3. 3	101. 39. 3	103. 15. 25	104. 52. 8
	113. 1. 6	114. 39. 57	116. 19. 10	117. 58. 42
	126. 21. 26			
α du Bélier.	35. 44. 53	37. 18. 50	38. 53. 44	40. 29. 34
	48. 41. 35	50. 22. 9	52. 3. 21	53. 45. 10
	62. 22. 28	64. 7. 25	65. 52. 46	67. 38. 32
	....	....	....	....
Aldébaran.	44. 45. 6	46. 36. 34	48. 28. 15	50. 20. 9
	59. 42. 30	61. 35. 26	63. 28. 26	65. 21. 32
	74. 47. 40	76. 40. 53	78. 34. 2	80. 27. 7
	....	....	....	....
Pollux.	45. 49. 36	47. 40. 51	49. 31. 57	51. 22. 53
	60. 34. 25	62. 23. 57	64. 13. 10	66. 2. 4
	75. 1. 22			
Régulus.	39. 5. 36	40. 52. 31	42. 39. 2	44. 25. 9
	53. 9. 44	54. 53. 22	56. 36. 25	58. 19. 22
	66. 46. 48	68. 27. 0	70. 6. 46	71. 46. 6
	79. 56. 37	81. 33. 28	83. 9. 55	84. 45. 58